GRGO GAMULIN

UMJETNOST 17. i 18. VIJEKA U ITALIJI

IZDANJE I TISAK: »LITOGRAFIJA« ŠTAMPARSKO IZDAVAČKO PODUZEĆE
ZAGREB, 1956.

25866

Grgo Gamulin

UMJETNOST 17. i 18. VIJEKA
U ITALIJI

Predavanja održana na Filozofskom fakultetu
Sveučilišta u Zagrebu u škol.god. 1950/51.

Izdanje i tisak: "Litografija" štamparsko izdavačko poduzeće
Z a g r e b 1956.

UMJETNOST 17. i 18. VIJEKA

U v o d

POJAM BAROKA KAO KULTURNO-HISTORIJSKOG RAZDOBLJA

Pojam baroka kao kulturno-historijskog razdoblja ne poklapa se sa pojmom baroka kao umjetničkog stila.

Shvatimo li barok u k u l t u r n o - h i - s t o r i j s k o m s m i s l u, kao jedno razdoblje
u razvoju evropske kulture, konkretno, kao razdoblje
17. vijeka, naći ćemo se pred neobično složenim i čudesnim kompleksom kulturno-historijskih pojava. To je
vrijeme bogato velikim dogadjajima i kretanjima u svim
oblastima društvenog i duhovnog života, možemo čak reći da u likovnoj umjetnosti, a osobito u nekim njenim granama, historija do danas još nije dala plodova,
koji bi se mogli mjeriti s onima baroknog stoljeća. Medjutim, bilo bi pogrešno misliti da je likovna umjetnost baroknog stoljeća nešto jedinstveno po svojim sadržajnim i formalnim kvalitetama, te da posjeduje jedinstvenu i odredjenu stilsku fizionomiju. Stilsko jedinstvo nije, naravno, posjedovala ni renesansa, u
koliko je ne ograničimo na usko područje srednje Italije ili pojedinih škola uopće. Ali upravo zato, što
govoreći o baroku pomišljamo na čitavo ogromno područje tadanje evropske kulture, tim manje možemo očekivati da će ta velika i - u nacionalnom, društvenom i
kulturnom smislu - raznovrsna područja imati jedin-
Propyläen stveno obilježje. I doista, jedva da ima do tada sto-
XI. 5o2-6 ljeća, u kome bi se umjetničko stvaranje toliko diferensiralo po nacionalnim kompleksima, po svojim školama i umjetničkim strujama, kao upravo ovo 17. stoljeće. To je nesumnjivo znak unutrašnjeg bogatstva i neobične plodnosti, znak dubokog proživljavanja i sudbinske borbe čovjeka na prijelomu dvaju velikih historijskih razdoblja. Ali to je ujedno i znak unutarnjih
društvenih kao i ideoloških suprotnosti, koje su do
najdubljih korijena razdirale ljudsko društvo tog vremena. Novi odnosi i nove društvene i državne forme
radjale su se upravo u to doba. I dovoljno je pogledati kakve sve sadržajne i formalne kvalitete posto-
Propyläen je u slikarstvu: pored divljeg ekspresionizma El Gre-
XI.2o6-212 cova u Španjolskoj na početku stoljeća imamo u Italiji divno "naturalističko" slikarstvo Caravaggia i
njegovih sljedbenika. Ali u tom istom stoljeću čitava
333 jedna velika zemlja i to upravo najnaprednija, t.j.
Francuska, jedva da je dodirnuta barokom: u njoj vlada
umjetnost k l a s i c i z m a. Kao predstavnika tipične forme visokog baroka možemo u Belgiji spomenuti
Rubensa. Ali odmah u neposrednoj njegovoj blizini nalazimo veliku umjetnost holandeškog realizma. Jedva
da ima većeg kontrasta izmedju tihe egzistencije, ko-

ju osjećamo na slikama Veermer van Delfta ili Terborcha, odnosno duboke ali intimne humanosti Rembrandta, i reprezentativno-dekorativne dvorske umjetnosti velikih apsolutističkih centara ili strastveno-religioznog slikarstva protureformatorske Španjolske i Italije.

POJAM BAROKA KAO STILA

Shvatimo li, medjutim, barok kao p o j a m s t i l a, t.j. kao odredjeni odnos prema objektivnom svijetu, koji se opredmećuje u odredjenim umjetničkim oblicima, on nam se ipak očituje u izvjesnom relativnom jedinstvu. U slikarstvu, kiparstvu i arhitekturi postoje specifične kvalitete barokne umjetnosti, koje je razlikuju od ostalih stilova. Te kvalitete mogu se s lakoćom odrediti u sadržaju, kao i u oblicima, one su uslovljene izvjesnim društvenim i ideološkim situacijama. Medjutim, u tom slučaju umjetnost baroka ostaje ograničena na izvjesna, doduše važna i značajna područja i to: na Italiju, Španjolsku, Belgiju, Južnu Njemačku i Austriju, dodirujući ostale zemlje samo sporadišno i sasvim parcijalno. Ali i na tom svom području, na kome je umjetnost baroka vladala tako suvereno, ona pokazuje tolike suprotnosti i unutrašnju složenost, toliku raznolikost u svom razvitku, da se vrlo teško može svesti na jedan jedinstveni nazivnik, na zajedničku determinantu, kako su to mnogi htjeli. To je, konačno, i sasvim razumljivo: u antagonističkom društvu, u kome nastaju velike apsolutističke monarhije, a u kome se javljaju i prve velike revolucije, niti nije moglo biti drugačije. Umjetnost je i u to doba, naravno, bila u rukama vladajućih slojeva i odražavala je prema tome nužno njihov pogled na svijet i njihove ideološke i materijalne interese. Ali težnje i shvatanja ostalih klasa probijale su na ovaj ili onaj način kroz vladajuće karakteristike i oformljavale se često u visokim umjetničkim ostvarenjima. Vidjet ćemo vrijednost tih ostvarenja kod Rembrandta, Le Naina, Caravaggia, Velazqueza i mnogih drugih, u kojima je progresivno kretanje došlo do osobitog izražaja. Vidjet ćemo različite klasne kvalitete gradjana, seljaka, feudalaca i dinasta, kako se oformljuju u sadržajnim i likovnim kvalitetama baroka.

Propyläen XI.Tb.XXI.

Propyläen XI. 326

ETIMOLOGIJA NAZIVA

Riječ barok uvedena je u historijsko-umjetničku terminologiju od francuskih klasicista oko sredine 18.vijeka. Prije toga ona se upotrebljavala u raznim područjima u značenju "nepravilan", osobito u Italiji: u logici kao oznaka izvjesne nekorektne silogističke forme, u trgovini kao oznaka nekog nerealnog posla. Čini se, medjutim, da svoje porijeklo ona ipak izvodi iz portugalskog "barroco", i to iz draguljarskog zanata, gdje je označavala nepravilno za-

obljen biser. Prije kraja 18.vijeka nova barokna umjetnost 17.vijeka nije imala svog naziva, kao što nije imala ni svoje teorije u onom smislu, u kome ju je imala renesansa. Barokna umjetnost označavana je jednostavno kao "stile moderno" , a cio niz novih epiteta odredjivalo je neke njene kvalitete: capriccioso, bizzarro, stravagante (već kod Vasaria i Lomazza). Sa tim izrazima teoretičari i sami umjetnici nastojali su izraziti svoje novo osjećanje ljepote. U rječniku Akademije della Crusca iz 1741. riječ b a r o k još se ne javlja, ali njen pojam (pojam pretjeranog i iskvarenog) označen je riječju "gotico", kako se to već Baldinucci izražava o arhitekturi Borrominijevoj.

Prvi put taj se termin javlja u svom pejorativnom značenju u pismu D e G r o s s i j a iz Rima g.1739. zajedno sa riječju gotički. Zatim ga je obilno upotrebljavao Winckelmann u svom spisu "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke" (1755), a klasicizam ga od tada upotrebljuje kao pogodni naziv za svu savremenu umjetnost t.j. za barok i rokoko. U vezi s tom klasicističkom ocjenom barokne epohe sasvim je razumljivo, da se termin dugo održao u perojativnom smislu. Još u Velikoj Enciklopediji (1758), kao i u "Dictionnaire historique de l'architecture" (1795-1825) od Quatremere de Quincy, termin "barok" upotrebljen je i objašnjen u tom smislu. Tako de Quincy piše: "Baroque, adjectiv en architecture, est une nuance du bizarre. Il en est si on veut, le raffinement, ou s'il était possible de le dire, l'abus.. il en est le superlatif. L'idée du baroque entrain avec soi celle du ridicule poussé a l'excès". Današnji pojam termina razvio se u posljednja dva decenija 19. vijeka, ali svoj pejorativni prizvuk izgubio je tek početkom našeg vijeka. (Vidi Wölfflin, Renaissance und Barock, 1907 str.10 - Karl Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsthistorie I,1914. - B. Croce, Der Begriff des Barock. Die Gegenreformatior 1925. - Weissbach, Barock als Stilphänomen)

Traktati i suvremena teorija

Kao stil, koji se stihijno i genetički postupno razvio iz kasne renesanse, barok nije izazvao niti izdaleka onako jasnu "svijest o samom sebi", kao što je to renesansa učinila. U spisima nalazimo ipak niz karakteristika, ocjena i oznaka, u kojima pratimo promjenu ukusa i razvoj teorije. Još Vasari ima jedinstveno i nepokolebivo mišljenje o svim umjetnicima: osnova njegovog kriterija je savremena umjetnost, dakle Michelangelo. Ali od polovine 16.vijeka u sudove pisaca ulazi izvjestan subjektivizam; oni biraju i ocjenjuju subjektivno. Umjetnost više nije nešto apsolutno nužno. Ona je sada predmet estetskog izbora. (A.Riegl).

Ograničivši se za sada na Italiju, obzirom na to što nas momentano zanima samo porijeklo i prvi počeci baroka u njegovoj "domovini", samo usput ćemo spomenuti osnovna djela m a n i r i s t i č k o g razdoblja: dijaloge G i o v a n n i A n d r e a G i l i j a iz Fabriana (1564), napisane protiv zloupораba u crkvenoj umjetnosti sasvim u duhu protureformacije; spis "Tractatio de Poesia et Pictura" jezuite A n t o n i a P o s s e v i n a (Lyon,1594), te B o r g h i n i j e v "R i p o s o", koji su nastali pod Giliovim utjecajem. U istom smislu, koji odaje duh Tridentinskog koncila, pisano je pismo kipara A m m a n a t i j a firentinskoj Akademiji 1582. U teoretskom smislu umjetnost manirizma formulirao je najbolje G.P.L o m a z z o (1538-16oo) u svom traktatu "Trattato de l'arte della Pittura" (1584). Mi ćemo još vidjeti koliko je ta manirističkа literatura važna za shvatanje nastanka barokne umjetnosti. Isto tako ćemo o estetskim teorijama osnivača baroknog slikarstva u Italiji, Carravaggia i Caraccia, govoriti u vezi s njihovom umjetničkom djelatnošću.

Medju stvarnim t r a k t a t i s t i m a b a r o k a treba najprije spomenuti G i o v a n n i B a g l i o n a, koji je 1644. izdao "Le vite de' pittori, scultori, architetti..", obuhvativši biografski umjetnike izmedju 1572 i 1642; možemo ga, dakle, smatrati nastavljačem Vasaria. Ali njegov materijal je mnogo oskudniji, a sudovi mnogo manje duboki. Ustvari to djelo je nešto izmedju vodiča i zbira biografija, sa težištem na izvanjskim stvarima: tko je od papa ili kardinala koje djelo naručio i slično. Njegova teoretska vrijednost je, dakle, skoro jednaka nuli.

Samo ćemo usput napomenuti teoretičare protureformacije, na koje ćemo se navratiti u vezi sa ideološkim okvirom barokne umjetnosti. Nakon spisa Gilija i Ammanatia, još je u 16.vijeku kardinal P a l e o t t i (od 1582 do 1594) sastavio neku vrst ikonografskih propisa za slikare: što se ustvari n e s m i j e s l i k a t i. I "De Pictura sacra"(1634) od kardinala F. B o r r o m e j s k o g, kao i djelo, koje je slikar P i e t r o d a C o r t o n a napisao zajedno sa jezuitom O t t o n e l l i j e m, spadaju u niz te moralizirajuće literature, koja je odigrala veliku i ustvari fatalnu ulogu u razvoju u-
Propyläen XI mjetnosti 17. vijeka. Upravom tom kodificiranju reli-
237 gioznog slikarstva možemo "zahvaliti" toliku, ustvari često zanatsku proizvodnju, koja je prekrila oltare talijanskih crkava, a koja je skoro zagušila i
2o7 samog Caravaggia. Njegova pobuna protiv tog likovnog i sadržajnog konvencionalizma bit će nam u tom okviru sasvim razumljiva. Ali nije samo protureformatorska moralizirajuća estetika u to vrijeme doprinijela tom

kodificiranju, nego i i d e a l i s t i č k a teorija eklekticizma i (kasnije) Akademije, koja je takodjer imala svoj izvor u praksi i teoriji Italije, da nadje kasnije svoje najviše oformljenje u fran-
334 cuskom klasicizmu, poduprta kartezijanskim racionalizmom. Linello Venturi u svom djelu "Histoire de la critique d'art", str.135, (1938) ocrtava dvije osnovne teoretske linije, koje polazeći iz Italije utječu u francusku teoriju umjetnosti.

Propyläen XI. 218

1) Prva linija izlazi iz eklektičkog programa Carracia, nalazi teoretsku formulaciju kod G.P.Bellorija, a s i s t e m a t i z a c i j u u t e o r i j i f r a n c u s k e A k a d e m i j e. Ona je i d e a l i s t i č k a jer se zasniva na likovnom opredmećenju ideje, koja je izvor i jedini kriterij kvalitete.

Carracci su smatrali da mogu dostići veliku i savršenu umjetnost uzevši najbolje kvalitete velikih majstora i sintetiziravši ih u svojim djelima. Oni su, drugim riječima dosljedno i racionalno proveli konzekvence epigonskog manirizma. Trebalo je spojiti crtež Rimske škole (Michelangelovu energiju i Rafaelovu harmoniju), pokret, svijetlo i sjenu Venecije, boju Lombardije t.j. Correggia. A u tome je i bila njihova greška: oni nisu shvatili da su svijetlo i sjene Venecijanaca ustvari funkcija boje, dok je boja kod Correggia zapravo podredjena plastici tijela (L.Venturi).

G i a n P i e t r o B e l l o r i (1615-1696), učeni sakupljač i ljubitelj umjetnosti, napisao je 1672. svoje "Vite de pittori, scultori ed architetti moderni", koje predstavljaju mnogo viši stupanj teoretske i kritičke misli. Njegov odnos prema savremenoj umjetnosti je za nas neobično važan i instruktivan.

Naprama savremenim umjetnicima Bellori se odnosi vrlo kritički, a to znači prema baroknoj umjetnosti. U njegovoj teoriji treba vidjeti odraz likovnih tendenca tadanje rimske Akademije (Maratta), i poussinovskog klasicizma uopće. On se ustvari već nalazi na Winckelmannovim pozicijama: njegov ideal je klasična umjetnost antike. U njeno ime, u ime Ideje, koja treba da je inkorporirana u umjetničkom djelu, Bellori se ogradjuje od manirizma, kao i od naturalizma. Sasvim pravilno on uočava krivi put manirista: kopirajući majstore oni stvaraju "bastardna djela" (L.Venturi). Medjutim, u svojoj polemici protiv na-
Propyläen turalizma, a to znači ustvari realizma, on očituje
XI. 259 svoje klasicističke pozicije i njegova je argumentacija sasvim neuvjerljiva, on se u njoj suprotstavlja običnom i "vulgarnom" mišljenju puka u ime poznavaoca umjetnosti i njenih pravih vrijednosti, koje se sa-

stoje u ideji, razumu, istini, eleganciji i ljepoti forme. Puk "hvali stvari slikane prema prirodi, jer je naviknut da slične gleda; on cijeni lijepe boje, a ne lijepe oblike, koje ne shvaća, elegancija ga zamara, on odobrava novotarije, prezire razum.." i t.d. Što naziremo u tom mišljenju? Naziremo koliko je jak bio zdrav realistički smisao Bellorievih savremenika, koji su očito znali cijeniti pravu umjetnost. Isto tako vidimo kako je akademska idealistička teorija protiv te umjetnosti zauzimala borbene pozicije. Pozadina tih pozicija bila je u suštini klasna: Bellorijeva polemika upravljena je protiv Caravaggia, protiv realizma i - kako on sam kaže - protiv "vulgusa", koji je po svom zdravom nagonu uvijek znao da razlikuje istinitu umjetnost od praznih shema.

Ima u Bellorijevoj teoriji elemenata, koji ga izravno vežu za idealističku teoriju i praksu klasicizma. To je u prvom redu njegova osnovna misao o ideji kao predodžbi savršene ljepote jedne zatvore-
216 ne pojedinačne forme (A.Riegl). Savršena forma ne postoji u prirodi, jer je priroda nesavršena, ali njene dijelove ipak nalazimo u prirodi. Odabirući prema svojoj vlastitoj ideji te dijelove umjetnik ih spaja i stvara, idealnu harmoniju dijelova pomoću svoje plastične snage. Sa tog svog idealističkog stanovišta Bellori osudjuje ne samo naturaliste, nego i maniriste, koji svoj ideal uzimlju od drugoga, a ne traže ga u studiju prirode. Sa tog stanovišta on osudjuje i barok, i sve što je odviše realistično, što je premalo "klasično". Čak i Michelangelova djela on kritikuje, a osobito Berninija. Uskrsnuće ar-
143 hitekture, koje su proveli Bramante, Rafael i Michelangelo, propalo je i korumpirano u njegovom vremenu. Berninia i Borrominia uopće ne spominje.

Ima, medjutim, u Bellorijevoj teoriji i elemenata, koji ga vežu i za baroknu umjetnost. Kad on
178 tvrdi da slikarstvo nije ništa drugo nego prikaz jedne ljudske akcije (umana azione), razumijevajući pod time ne samo vanjsku, tjelesnu akciju, nego i unutrašnje emitivno kretanje, očito je da se radi o fiksiranju psihičkih i fizičkih momentalnih i tranzitornih pokreta, dakle upravo o onome, što je Bernini u skulpturi i proveo i što je osnovna oznaka baroka uopće (A.Riegl). Susrećemo u tome jedno od mnogih proturječja baroknih teoretičara.

Daleko manjeg značenja, ali sa izvjesnom živosti u opisivanju su "Vite de pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673" od G.N. P a s s e r i. To je 36. biografija jako obojenih subjektivnim mišljenjem autora, ali bez oštre teoretske pozicije Bellorija. Od 1681. započeo je publicirati firentinski akademik F i l i p-

p o B a l d i n u c c i (1624-1696) svoje glasovite "Notizie de professori del disegno..." u 6 svezaka; to je dragocjen materijal, u kome se pisac ograničuje da iznese objektivno stanje činjenica i sudove kompetentnih ljudi. Odnos prema Berniniju je pozitivan. Teoretski za nas mogu biti od značaja S c a n e l l i i S c a r a m u c c i a. Prvi se je u svom djelu "Microcosmo della Pittura" već 1657. suprostavio u suštini eklektičkom zahtjevu Paola Pina za ujedinjenje Michelangelova crteža i Tizianova kolorita, tvrdeći da Tizianu nije bio potreban crtež nekog drugog da bi dosegao svoj tip savršenstva" (L.Venturi). S c a r a m u c c i a ("Finezze dei penelli italiani", 1674) takodjer odbija da uporedjuje velike majstore i da na taj način ruši njihovu vrijednost. Očito je, da se tu susrećemo s nazorima, koji se odvajaju od službenog akademskog pravca i pokazuju izvjesno slobodoumlje. Ali slobodno i plodonosno teoretiziranje naći ćemo tek ako napustimo ovu idealističko-klasicističku razvojnu liniju (koju ćemo kasnije opet sresti u teoriji francuskog klasicizma) i predjemo na onu liniju, koja polazeći od likovne prakse venecijanske škole i od tradicije Pino-Dolce-Aretino, mvire takodjer u Francuskoj, ali u teoriji "modernog" kritičara De Piles-a.

2) Kako Venturi formulira, ta se teorija zasniva na "pikturalnoj senzibilnosti". Njen nosioc je Venecijanac M a r c o B o s c h i n i (1613-1678), koji bez velikog teoretiziranja, naprosto prihvaća i iznosi umjetničko mišljenje, koje je vladalo u krugovima venecijanskih umjetnika. Živa tradicija velike venecijanske škole bila je dovoljna da održi njegove sudove na značajnoj visini, premda ni on ne može do kraja da razlikuje maniriste od autentičnih umjetnika. Ne treba zaboraviti da se radi o stoljeću dubokog pada mletačke škole, u kome je manirista C a r l o R i d o l f i pisao svoje "Meraviglie della pittura veneziana" (1648). Za razliku od njega Boschini - u svojim traktatima: Carta del navigar pitoresco" (1660) i "Le ricche miniere della Pittura veneziana" (1674) - osjeća dekadencu svog vremena. Njegovi nedostižni uzori su majstori mletačkog cinquecenta, kojima nisu dorasli ni antikni kipari: njihove statue su mrtve, a venecijansko slikarstvo je živo, jer ako je crtež baza slikarstva, jedino boja daje mu život. Njegova je formulacija: "slikar oblikuje bez forme, odnosno sa neformalnom formom oblikuje naizgled stvarnu formu: ona ostvaruje slikarsku umjetnost". To je program venecijanskog kolorizma, koji će oploditi veliko slikarstvo baroka od Španjolske do Belgije.

(Vidi: A.Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom, 1907, str.16. - L.Venturi, Histoire de critique d'art, 1938, str.192-254.).

RAZVOJ POJMA

Sasvim je razumljivo da se moderni pojam baroka razvio u vezi sa studijem talijanske umjetnosti u razdoblju nakon renesanse: teorija je u tome slijedila genetički razvoj same umjetnosti. Ta je pojava vezana sa prevladavanjem akademističke tradicije unutar historije umjetnosti. Kako Riegl primjećuje: još oko polovine 19.vijeka kad je na njemačkim univerzitetima počelo osnivanje katedara za historiju umjetnosti, samo su dva razdoblja svjetske historije, antika i renesansa, bila dostojna pažnje i proučavanja.

Još u B u r c k h a r d t o v u "Ciceronu" (1855) pojam baroka ima pejorativni prizvuk, premda ga pisac upotrebljava u historijsko-umjetničkom smislu: to je za njega pojam propasti klasične umjetnosti, to je stil, kojeg on ne shvaća i ne voli, i upravo preko njegovog toliko popularnog "Cicerona" negativna ocjena barokne umjetnosti dobila je ogromnu popularnost, koja ni do danas nije sasvim izbrisana. Razlozi za to bez sumnje nalaze se i u nekim objektivnim kvalitetama baroka. No premda Burckhardt nije bio u mogućnosti da sagleda vrijednosti i da ocijeni značenje barokne umjetnosti u Italiji, on je ipak prvi dao njene osnovne karakteristike i obuhvatio je kao stilsku cjelinu. U arhitekturi Burckhardt označava početak baroka sa 158o i piše:

Propyläen XI. 138

"Pitat će se: kako se može zahtijevati od prijatelja čistog umjetničkog oblikovanja da uranja u ove odredjene forme, nad kojima je novi svijet odavno prelomio štap? I otkud da se kod tolikog mnoštva dobrih stvari u Italiji još nadje vremena i raspoloženja da se u ovim kasnim gomilama kamenja otkrivaju poneke moguće prednosti?" - Dolazi to u obzir, odgovara Burckhardt, samo za onoga tko hoće da proširi do kraja svoj vidokrug; taj će možda naći neke vrijednosti u gradjevinama ovog stila. I dodaje: "Naša je zadaća upozoriti na žive snage i pravce, koji se neosporno očituju usprkos većinom iskvarenog i konvencionalnog izraza pojedinih djela.Fizionomija ovog stila nije tako neinteresantna, kako se to obično smatra". (Burckhardt, Cicerone, Kröner-Verlag, str.346,347). Takva relativna, premda oprezna i rezervirana afirmacija znači već mnogo za ovo rano razdoblje pedesetih godina. Ali još više poštovanja ima Burckhardt prema baroknom slikarstvu:

Propyläen XU.2o9

"Od 158o-tih godina manizam je počeo da ustupa pred jednim novim odredjenim stilom, koji je vrlo zanimljiv već i kao historijska pojava. Duh protureformacije, koji je u to već stvorio široki i sjajni tip crkve baroknog stila, tražio je i od slikarstva najuzbudljiviju i najprodorniju obradbu svetih prizora." - A što je još zanimljivije,Burckhardt odmah točno uočava i osnovne kvalitete novog umjetničkog izraza: "Naturalizam u formama kao i

u čitavom shvatanju dogadjaja (stvarnosti) i primjenu a f e k a t a pod svaku ci jenu."

Više od 3o godina ova Burckhardtova ocjena i kvalifikacija ostala je na snazi, jer nekoliko manje važnih pokušaja nije donijelo ništa novog (Tako A. von Z a h n, Barock, Rococo und Zopf, 1873, R. D o h m e: Studien zur Architekturgeschichte des 18. Jahrhunderts, 1878; G. Ebe, Spätrenaissance, 1886). Medjutim, 1887 izašlo je u Stuttgartu djelo arhitekta C o r n e l i u s G u r l i t t a: Geschichte des Barockstils in Italien, koje je donijelo ogroman materijal talijanske arhitekture iz razdoblja 155o-17oo i doprinijelo vrlo mnogo za upoznavanje i pravilniju ocjenu stila. Ali i Gurlitt je još daleko od jasnog pojma o baroknoj umjetnosti, a pogotovo nije u stanju da obuhvati cjelinu i objasni genezu i razvoj baroka. Dovoljno je citirati njegovu definiciju, prema kojoj je barok stil koji "polazeći od antikizirajuće baze preko svijesno slobodne moderno mnogolike obrade gradjevne osnove dovodi do pojačane
136 i na kraju do do ludosti pretjerane izražajne for-
137 me." Ako još spomenemo da Gurlitt Giacoma della Porta, za razliku od Maderne (S.Susana), još broji u t.zv. kasnu renesansu, a Scamozzia u barok, bit će nam jasna sva labilnost autorova kriterija.

Pročišćavanje pojma baroka i kvalifikacija se stila provodi, kako vidimo, prvenstveno na području arhitekture. Na tom području ostao je i H.W ö l f f l i n, kad je u svom djelu "Renaissance und Barock", 1888, sa svojom poznatom analitičkom oštrinom poku-
Propyläen šao da provede razdiobu obih stilova. Idući za for-
XI. 4o6 malnim oznakama nekih pojedinosti kao i pojedinih djela, on je pomakao granicu još više unatrag: preko Michelangela do Antonija da San Galla (+1546),
tb.XXXVI. nalazeći barokne kvalitete (težinu i masivnost) kod samog Bramantea. To je upravo ono što mu Riegl spočitava, ali to nije ni toliko važno, jer konačno i sam Wölfflin postavlja granicu kao i Burckhardt; oko 158o. Njegova teza jest slijedeća:

"Visoka renesansa ne prelazi u neku specifično
4o4 različitu kasnu umjetnost, nego sa najviše tačke put vodi neposredno u barok. Gdje se nešto novo javlja tu je ono simptom nadolazećeg baroknog stila.---

Kao izlazna točka, medjutim, ostaje neosporno ona grupa radova, koje je divljenje potomstva već odavno označilo kao djela zlatnog doba. Visina je samo jedan uski hrbat. Nakon godine 152o nije više nastalo niti jedno sasvim čisto djelo. Već se javljaju predvjesnici novog stila, tu, tamo; ovi bivaju sve češći, dobijaju prevagu, povlače cjelinu za sobom: barok je gotov. Ako se za dovršenje stila hoće uzeti otprilike godina 158o, tome se ne može ništa prigovoriti."

Mi ćemo se još navratiti na Wölfflinovu karakterizaciju kao i valorizaciju baroka, za koju Riegl veli da se nije bitno odmakla od Burckhardtove. I uistinu, ako odmah na samom početku svoje knjige Wölfflin veli: "Uobičajilo se pod imenom baroka podrazumijevati onaj stil u kome se renesansa razriješava ili - kako se češće izražava - u kome se renesansa odrodjava", onda je jasno da je i sam Wölfflin još daleko od toga da barok posmatra kao viši stupanj u genetičkom razvoju umjetnosti.

Negativna ocjena i odbojnost prema djelima baroka, koja je tu i tamo još inherentna Wölfflinovu stavu, ne mogu obezvrijediti mnoge tačne oznake, koje su ušle u historiju umjetnosti. Tu odbojnost prevladao je možemo reći tek A u g u s t S c h m a r s o w. On je 1897. objavio knjigu pod naslovom "Barock und Rokoko", koja takodjer ima težište na postanku stila i na prvoj polovini stoljeća. Suprostavljajući se Wölfflinovoj oznaci o "Slikovitosti" barokne arhitekture, on ju dozvoljava najviše za drugu fazu baroka, označujući prvu naprotiv kao "plastičnu". Očito je da se radi o razmimoilaženju u shvatanju termina slikovitog i plastičnog u arhitekturi.

Propyläen XI. 144 136 138

Početkom 2o.v. počima pomalo da raste interes za baroknu arhitekturu (F. D u r m, Die Baukunst der Renaissance in Italien,19o3, A.V. G e y m ü l l e r, Michelangelo als Architekt, 19o4) dok je baroknu arhitekturu Španjolske obradio S c h u b e r t 19o8. Kao što je to slučaj i sa ostalim likovnim vrstama, barokno slikarstvo Italije već i prije je bilo predmet pažnje, ali u svom razdoblju nakon 152o ono još nije dobilo sustavna prikaza. J a n i t s c h e k je za Dohmeov "Kunst und Künstler" bio obradio Bolognese, a J.S t r z y g o w s k i je u svom djelu "Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio", 1898, dakle na samom kraju stoljeća očitovao u biti staro Burckhardtovo stanovište. F r a s c h e t t i j e v a monografija o Berniniu (19oo) takodjer ne pokazuje smisao za suštinske i stvarno nove kvalitete barokne umjetnosti. Može se, dakle, smatrati da su predavanja A l o i s a R i e g l a o talijanskom baroku na bečkom univerzitetu g.1898-19o2, nakon Schmarsowljeva djela prvi pokušaj sintetičnog historijsko-umjetničkog zahvata. Izdana 19o7. ta predavanja usprkos svoje fragmentarnosti i informativno-pedagoškog karaktera, daju valorizaciju i karakterizaciju čitavog niza pojava rimskog baroka, uključivši skulpturu i slikarstvo. To je medjutim, vrijeme u kome je pravilna ocjena, a često i kvalifikacija barokne umjetnosti prokrčila sebi put i u priručnike. Tako u Lübke-Semrauovom "Grundriss der Kunstgeschichte" iz 19o5. možemo čitati "Barok nije naprosto, kako se to govorilo, jedan podivljali dijalekt jezika kojim je govorila renesansa, on je punovrijedan, jasan i umjetnički izradjen izraz onog

načina, kojim je njegovo doba osjećalo, isto onako, kako je i renesansa bila izgradila svoj umjetnički jezik". (IV.str.2)

Te riječi su znak, da je shvaćanje baroka kao ravnopravnog i velikog razdoblja povijesti umjetnosti, kao logičnog i razvojno nužnog nastavka renesanse, opće prihvaćeno. Wölfflin u svojim "Grundbegriffima", zatim osobito W. W e i s b a c h u "Der Barock als Kunst der Gegenreformation" (1921) i N. P e v s n e r u svojim člancima u "Repertorium für Kunstwissenschaft" (1925 i 1928), A.E. B r i n c k m a n n u "Plastik und Raum" (1922) razradili su formalne i sadržajne kvalitete barokne umjetnosti tako, da se pojam "baroka" može smatrati dovršenim.

Mislimo kod toga naravno, dovršenim samo u osnovnim formalističkim postavkama, jer je sa prvim decenijima našeg stoljeća zapravo tek počelo pozitivno proučavanje barokne umjetnosti, od koje nam je historija ostavila tako reći nepregledno mnoštvo spomenika. Osobito će se slikarstvo ovog razdoblja ubrzo i ispostaviti kao "najslikarskije" razdoblje povijesti uopće. Sadržajno odredjenje baroka, to jest izučavanje društvenih, ideoloških i psiholoških determinanta pokrčilo je naprijed tek sa radovima Weisbacha i Pevsnera, ali je daleko od toga, da bi moglo zadovoljiti; ono se osim toga ograničilo na posmatranje baroka kao stila katoličke protureformacije. U tome je teorija slijedila stvarnu distinkciju, koja u povijesti stvarno i postoji izmedju umjetnosti katoličkih zemalja, francuskog dvorskog klasicizma i gradjanskog realizma u holandeškoj umjetnosti 17.vijeka.

I mi ćemo se za sada ograničiti na posmatranje geneze i kvalitete stila u njegovoj domovini.

A. O D R E D J E N J E   S T I L A

Razgraničenje s manirizmom

Problem razgraničenja s manirizmom je ustvari problem donje granice i, osim toga, problem likovne geneze: kada i u kojoj fazi razvoja umjetnosti kasne ili čak visoke renesanse počinju da se javljaju karakteristike baroknog stila i kada one toliko prevladavaju da se može govoriti o novoj kvaliteti u svoj širini razvitka?

Već smo vidjeli kako je B u r c k h a r d t kao granicu manirizma i baroka uzeo doba oko g.1580 (za skulpturu 1630). Treba odati priznanje oštrini zapažanja glasovitog historičara kulture: ta se granica do danas nije mnogo pomakla. Pitanje se, naravno, nakon njega u nauci kompliciralo, jer je treba-

lo, medju ostalim, postići saglasnost u kvalitetama i karakteristikama stila, otkriti njegovu genezu u formama, koje su mu prethodile.

Wölfflin 11. tb.12

Vidjeli smo tako svu labilnost G u r l i t t o v a razgraničenja u arhitekturi izmedju Ciagoma della Porta i Maderne. Sam Wölfflin premda je također u osnovi prihvatio godinu 158o. kao vrijeme dovršenja baroknog stila, bio je sklon da u arhitekturi donju granicu spusti sve do graditelja visoke renesanse, čak do Antonia da San Galla. U svakom slučaju upravo Wölfflinova analiza pokazala je kako na području arhitekture visoka renesansa tako reći organski i jedva primjetljivo avoluira, u razdoblju od 152o do cca 158o, prema baroku. Osnovna razvojna linija te evolucije jeste Michelangelo i njegovi sljedbenici. Kako Wölfflin prvi period baroka u arhitekturi počima odmah nakon visoke renesanse, a završava sa Madernom, jasno je da ne ostaje mjesta za ňeku "manirističku" ili "kasnorenesansnu" arhitekturu. Drugi period počima sa Berninijem. Uostalom Wölfflin je to i izričito naglasio: "Od najviše točke vodi put izravno u barok" (Ren.u.Barock, str.3.). Dosljedno tome on posiže natrag sve do Rafaela (Palazzo dell' Aquila), pa čak i do Bramantea (Palazzo di S.Biaggio). Drugim riječima: donje granice uopće nema. Renesansa raste logički i nužno se razvija u barok po zakonitosti, koja se očituje izmedju duha vremena i specifične evolucije umjetničkih oblika.

Propyläen 4o2 4o4 128 14o 141

Na području arhitekture - a o njoj se momentano i radi - može se, dakle, govoriti jedino o granici izmedju visoke renesanse i baroka. A. S c h m a r s o w je drugi barokni period datirao od Michelangelove smrti do poč.17.vijeka (1564-16o5). Prvi period ispunja Michelangelo. Njegovi učenici Vignola i della Porta spadaju u drugi period, a znače i "postepeno ujednačenje kasne renesanse sa baroknim stilom, u arhitekturi najprije izmedju klasično školovane tradicije i plastičnih tendenca velikog kipara." (Barock u.Rokoko, st.125). Sa Fontanom, Madernom i Berninijem nalazimo se već u trećem t.zv. sjajnom periodu rimskog baroka. Stanovište Schmarsowa obzirom na početak baroka u s l i k a r s t v u svakako je vrlo zanimljivo i osim toga točno. Granicu predstavljaju ne neposredni imitatori "Posljednjeg suda" (prvog velikog baroknog djela u slikarstvu), nego njegovi stvarni nastavljači: Carracci Annibale sa svojim freskama u pal. Farnese (oko 159o). U skulpturi granična točka obih stilova pomiče se dalje u 17.vijek do Berninia.

Sa epohalnim djelom H e r m a n n a V o s s a o srednjetalijanskom slikarstvu 16.vijeka ("Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz", 192o) pitanje o granici izmedju renesanse, odn. m a n i r i z m a i baroka našlo je bar donekle svoje rje-

šenje. Razradivši ogroman materijal dosad tako za-
nemarenog razdoblja izmedju 152o-16oo, Voss je sa po-
dručja slikarstva utvrdio vrijeme i modalitete prije-
laza, dodirnuvši u prvom poglavlju isti problem u ar-
hitekturi, kao i u ostalim nekim duhovnim područjima.
Označivši, usprkos Wölfflina, to razdoblje nazivom
k a s n e r e n e s a n s e, on je početak baroka
22o pomaknuo do kraja stoljeća. U F i r e n z i visoka
238 renesansa svršava sa Del Sartom, a kasna renesansa
počima sa manirizmom Pontorma i Rossa, dosiže vrhu-
nac sa Salviatijem i Vasarijem. Reakcija počima sa
H.Voss:Die Santi di Titom, dok prijelaz prema baroku čine Passig-
Spätrenais- nano, Ligozzi i Cigoli. U R i m u počima kasnore-
sance nesansni manirizam sa Rafaelovim učenicima Sebastia-
6 no del Piombom, Marcellom Venusti, Battista Francom,
3o dosiže vrhunac sa Daniellom da Volterra, braćom Zuc-
Propyläen cari i Cavalier d'Arpinom. Federico Barocci iz Urbi-
XI. 248 na već je prelazna pojava. Barok, medjutim, počima
u Rimu sa Caravaggiom i s obitelji Carracci. Sliko-
vitost kao princip pobjedjuje tek sa njima neposred-
no pred kraj 16.vijeka, a znači ujedno pobjedu lom-
bardijskog i venecijanskog smjera u Srednjoj Italiji,
bilo da se radi o sjevernim utjecajima, bilo o do-
seljenim sjevernjacima. Razdoblje kasne renesanse,na-
protiv, očituje plastično-crtački način. Spajanjem
obih načina nastaje barokno slikarstvo kao sinteza
sjevera i juga, a to znači kolorizma venecijanske
škole i velike dekorativne kompozicione šeme Srednje
Italije.

"Moglo bi se možda primijetiti - dodaje Voss - da se barokne tendence pojavljuju već i u kasnim djelima Raffaela, Michelangela, a ništa manje i kod Correggia i Tiziana, te da zbog toga treba slijediti sve do njih postanak baroknog slikarstva. Ta premisa nije nepravilna, ali zaključak je sasvim pogrešan. U biću je velikih majstora da oni ne samo najkonkretnije izražavaju misli svoje vlastite periode, nego da čak unaprijed naslućuju mogućnosti budućeg razvitka" (Str.8)

Sasvim paralelnu pojavu nalazi Voss i na podru-
Wölfflin čju arhitekture. Izmedju kasnorenesansnog i baroknog
tb.9 slikarstva postoji ista suprotnost kao i izmedju plo-
lo šne arhitekture kasne renesanse i barokne od Maderne
11 dalje. Od S.Spirito in Sasia od Sangalla i S.Catari-
na dei Funari (1563) od Giac.della Porta, pa sve do
Gesù od istog, to je trijezno plošno komponiranje ili
12 bolje umnažanje već poznatih elemenata, dok kod ranog
djela Madernina, S.Susana (1595-16o3), imamo saži-
Propyläen manje svih dijelova u nedjeljivu cjelinu, slikovito
XI. 137 komponiranje cjeline pomoću pokrenute igre svijetla
i sjene.

"Kakvo bogatstvo eksplozivnog kretanja i slikovitog efekta kod Maderne, kakva novost u primjeni naslijedjenih motiva, kakva sigurna i superiorna

primjena "dekorativnog" kao samostalnog, kompozicionog faktora. Ovdje, a ne kod Vignole i G.della Porta, treba tražiti odlučni akt, koji je otvorio put velikim rimskim baroknim majstorima.

Ako bi se moralo tajnu Madernine inovacije svesti na jednu historijsko-umjetničku formulaciju, ona bi glasila ovako: težnja ka pokrenutosti, koja je latentno postojala već prije 1600, postala je faktor stvaranja stila tek time, što se usko spojila sa principom slikovito-slobodnog vrednovanja plastičnih i ornamentalno-dekorativnih elemenata." (St.11).

Nakon te Vossove eksplikacije stvar je posta-
la jasna, ili, barem, ona je to postala u formalno-
analitičkom pogledu. U pogledu sadržaja i pokretnih
snaga manirizma i baroka, problem će i dalje biti
predmetom izučavanja diskusije, osobito one, koju
su vodili Weisbach i Pevsner. Jer upravo kod sadr-
žajnog odredjenja barokne umjetnosti pokazat će se
373 neosporne srodnosti izmedju umjetnosti nekih izra-
274 zito manirističkih umjetnika (Tintoretto, El Greco)
i baroknih slikara: to je ista spiritualizacija, isto
strastveno osjećanje, koje veže ove kasne cinquecen-
tiste sa nekim barem slikarima 17.vijeka. Postoji,
dakle, nešto zajedničko, što ih odredjuje u duhu vre-
mena i u društveno-ideološkim determinantama. Ali to
je problem, na koji ćemo se još navratiti.

Sadržajno odredjenje manirizma

Premda je već Burckhardt u "Ciceronu" razdoblje izmedju 1520-1580 označio imenom manirizma, koje je nakon toga ušlo u naučnu literaturu, ni Wölfflin, ni Schmarsow ni Alois Riegl nisu se mnogo bavili tim problemom. Vidjeli smo da je Wölfflin početak baroka izvodio neposredno iz visoke renesanse: "Neku t.zv. "kasnu renesansu" ne mogu priznati u Rimu; ja poznajem samo zakašnjele renesansiste kojima za ljubav ipak ne mogu uspostaviti nikakvo posebno stilsko razdoblje". (Ren.u.Barock,st.3.).

Prema Rieglu

Alois Riegl je ipak u svojoj knjizi o postanku baroka dodirnuo problem manirizma, uočivši ga, medjutim, samo u jednom njegovom vidu:

"Što nazivamo manirizmom? Vanjsko podražavanje karakterističnih oznaka umjetnosti Michelangela ili, takodjer, Rafaela u njegovoj posljednjoj michelangelevskoj periodi; ali duhovno produbljenje stupilo je sasvim u pozadinu ne toliko iz nemoći koliko iz nehtijenja. Nije ga se tražilo u tom strogom protureformatorskom vremenu." (Riegl, Die Entstehung des Barock in Rom,st.153).

Očito je iz toga da Riegl prema manirizmu zauzima negativan stav, ali je očito i to da je njegovo objašnjenje protureformacijom neuvjerljivo i pogrešno.

"Sasvim je prirodno da je stroga protureformacija likovnoj umjetnosti stavljala pretežno samo dekorativne i ukrasne zadaće." (Riegl II.st.137). "Upravo su ljudi postali svijesni da su se u renesansno doba u umjetnosti nešto odviše prepustili poganskoj ljubavi za materijalno. Kao nekoć u starokršćansko doba, i sada se u strogo crkvenim krugovima otkrilo da je likovna umjetnost u osnovi neophodno potrebna samo za zadaće upotrebne i ukrasne naravi. Utjelovljenje prirodnih i moralnih zakona, u smislu antikne i renesansne umjetnosti, ne samo što u strogo reformatorskoj periodi nije od likovne umjetnosti traženo, nego po mogućnosti i suzbijano". (Sp.dj.st.154).

Poslije takvog objašnjenja, koje očito ne pogadja u središte problema (a nalazi se i u suprotnosti sa najznačajnijim ostvarenjima 16.vijeka od Pontorma i Michelangelova "Posljednjeg suda" do El Greca) sasvim je razumljivo da se sam Riegl pita:"Kako se tako duboko uzbudjeno doba stroge protureformacije moglo zadovoljiti sa najpraznijim i najizvanjskijim umjetničkom shvatanjem?" - A odgovor glasi: tek nakon 1600 došlo je do uzbudjenja, do izražaja u umjetnosti. To je, naravno, samo djelomično točno, u toliko, naime, ukoliko se približava kasnijoj Weisbachovoj interpretaciji odnosa baroka i protureformacije.

Mnogi drugi istraživači, već potkraj prošlog, a osobito početkom ovog stoljeća, bili su prisiljeni da pojam manirizma upotrebljavaju izučavajući konkretni materijal tog vremena i da ga usto nužno i razradjuju (Frölich - Bum u vezi sa Parmigianinom, Medulićem; Bercken i Mayer u vezi s Tintorettom i t.d.). Specijalno se s tim područjem, vidjeli smo, pozabavio H.Voss u svom djelu o kasnoj renesansi u Rimu i Firenzi, koje je izašlo 1920 g. kao prvi sustavni prikaz ovog kritičnog vremena.

Prema Vossu

Prema H.Vossu a i mnogim drugim istraživačima, doba manirizma je ustvari p o s l j e d n j e d e k a d e n t n o r a z d o b l j e r e n e s a n s e, u kojem se umjetnost i odviše često spušta do obične zanatske proizvodnje, do manirističkog (od maniera = način) podražavanja velikih majstora, osobito Rafaela, Michelangela i Correggia. Za glavnog predstavnika michelangelovskog manirizma, koji je osobito vladao u Firenzi, to jest za Giorgia Vasa-

nija, piše Voss:

Voss "Kod toga on u mnogim svojim djelima očituje
99 znatnu brzinu i nesavjesnost izvedbe. On zna da za
loo svladavanje obimnih naručaba ustroji zanatsko poduzeće, organizacija kojeg je ubistveno djelovala na individualnost pojedinih pomoćnika: umjetnička je proizvodnja na taj način postala spretno rukovanje sa odredjenim kompozicijskim šemama, motivima kretnji i ostalim rekvizitima, kojih virtuoznost se možda može poštivati, ali se ni u kom slučaju ne može označiti vrijednim podražavanjima."

Ne samo u slikarstvu, nego i u arhitekturi (do Maderne), Voss nalazi kao osnovnu oznaku: *konvencionalizam*. Mi se ne ćemo upuštati u odredjenje formalnih kvaliteta ovih škola, one su već bile predmetom našeg razmatranja. Radi se o oblicima, koji su lišeni idejnog i emotivnog sadržaja kod epigona velikih majstora, postali sami sebi svrhom; radi
Voss se o akademskom formalizmu, koji je često išao i sa-
62 svim neakademskim smjerovima, kao u Emilijanskoj ško-
63 li ili, na pr. kod Beccafumija. *Konvencionalne forme bez dubljeg emotivnog sadržaja, koji bi ih nosio, žive svojim posebnim životom i razvijaju se ili bolje degeneriraju po svojim vlastitim zakonitostima. Umjesto prirode i njenih objektivnih zakonitosti, "manire" velikih majstora postale su pokretne sile razvoja umjetnika i čitavih škola.*

Koji je, medjutim, društveni ili barem idejni uzrok tog procesa? I da li se proces razvitka umjetnosti u razdoblju izmedju 152o. i kraja stoljeća doista iscrpljuje u tom "ispražnjavanju", u tom akademskom, odn. formalističkom slikarstvu.

Paralelizam izmedju stilskog razvoja 16. vijeka i najznačajnije kulturne i ideološke pojave tog vremena, *protureformacije*, nametao se sam od sebe. Čitav niz teoretičara pokušao je da uspostavi odnose izmedju tih pojava. Sam H. Voss pokušao je u poglavlju "Geschichtliche Stellung der römisch-florentinischen Spätrenaissanse", da udje u neka kulturno-historijska objašnjenja. Ta objašnjenja, medjutim, vjerojatno radi toga što pitanje manirizma u njegovim sadržajnim i formalnim kvalitetama do tada još nije bilo temeljitije istraženo, nisu uspjela da dadu uvjerljivu interpretaciju: zašto je od trećeg decenija umjetnost počela da opada, da se oblici "osamostaljuju", "oslobadjaju" i u čemu se konačno ispoljio umjetnički "ekvivalent" protureformatorske aktivnosti katoličke crkve?

Voss je, doduše, zapazio promjene, koje su nastale u duhovnom životu vremena:

"Osobito je u historiji književnosti uobičajeno jako podcrtavati i pripisivati sudbonosno značenje djelovanja protureformatorskih tendenca na duhovna i estetska područja. To može biti do izvjesne mjere točno; treba naprotiv oštro odbiti shvaćanje kao da bi se, do tog časa slobodno umjetničko stvaranje, tek pod pritiskom autoriteta crkve obratilo idealu kasnog cinquecenta. Više je vjerojatno da je razvoj tekao na svim područjima sasvim organski te da je postepena preobrazba religioznosti od prirodnog i srdačnog shvaćanja rane renesanse u strogost i svečanu odmjerenost protureformatorskog vremena konačno samo jedan od više jednakih pravaca tekućeg razvojnog reda, makar i najsudbonosniji i najznačajniji od svију" (H.Voss, sp.dj.st.23).

Time je Voss bez sumnje uočio jednu stranu problema, makar i nije pokušao da i nju samu raščlani. Trebalo je medjutim, da bi se približilo rješenju, moći oštro razlikovati one "bitne" kvalitete, koje
Voss I 47 49
unutar umjetničkih fenomena 16.vijeka ističu cio niz umjetnika, izdvajaju zapravo cio jedan sloj slikara, počevši od Pontorma i njegovog maniriranog i sablasnog, ali suzdržanog ekspresionizma, do divlje izražajne prodornosti El Greca.

Takva ocjena manirizma do koje je došao Voss u suštini je još ona ista, koju je u 17.vijeku zastupao Bellori.

Prema Weisbachu.

Od nje pošao je u svojoj kvalifikaciji i Weisbach došavši u svojoj raspravi "Der Manierismus" (Zeitschrift für bildende Kunst, 1919) do mnogih zna-
Propyläen XI.371 372 373
čajnih rezultata. Drugu stranu problema, t.j. subjektivističko-ekspresionističku umjetnost 16.vijeka i on je uočio tek na kraju i ne u njenom pravom značenju.

Zaključna ili možda upravo polazna točka Weisbachova razmatranja - koja je prema svemu sudeći i prouzročila spomenutu ograničenost njegovog shvatanja - jest slijedeći stavak iz spomenute njegove rasprave:

"Čini mi se sasvim neodrživim mišljenje, prema kome se u posljednje doba manirizam dovodi u vezu sa tendencama "stroge" protureformacije i pokušava njegove dekorativne namjere označiti kao konformne crkvenim ciljevima. To što se izgradnja manirističkog načina prikazivanja kronološki poklapa sa nadolaskom protureformatorskog duhovnog pravca, još uvijek ne znači da izmedju njih postoji unutrašnja kauzalna veza. Crkva je, ukoliko je htjela postaviti neke

Voss II. 1o5 zahtjeve na umjetnost, bila primorana zadovoljiti se s onim, što je upravo stajalo na raspolaganju.-- Njegov (t.j. manirizma) formalni sadržaj ovisan je u suštini o izvjesnim humanističkim i o odredjenim društveno-dvorskim zahtjevima ukusa. Neko ulaženje novog religioznog duha ne može se nazrijeti u mjerodavnim djelima manirizma. Voss I 94 Crkvenim se zadacima pristupalo prema istim principima kao i svjetskim. O n o š t o s a č i n j a v a d u h o v n u i d u š e v n u p r o m j e n u p r o t u r e f o r m a c i j e i n j e n u p r a v u r e l i g i o z n u p o k r e t n u s n a g u, n a l a z i s v o j u m j e t n i č k i i z r a ž a j n i e k v i v a l e n t t e k u b a r o k u" (Weisbach, sp.dj.st.172,173).

Propyläen XI.5o3. Vidjet ćemo kasnije da se ova relativno točna Weisbachova teza o areligioznosti manirizma nalazi u proturječju sa njegovim vlastitim postavkama El Grecove umjetnosti i manirističkog "ekspresionizma" uopće. Čini nam se, medjutim, osobito važnim istaći u koliko i u kom pogledu je ta teza točna, i kako ona doista može objasniti pojave, koje prema Dvořakovoj, Pevsnerovoj pa i W.Friedländerovoj teoretskoj interpretaciji ovog razdoblja doista ne bi mogle naći svoje razjašnjenje.

Osnovna Weisbachova definicija manirizma glasi: "Manirizam postoji tamo gdje oblici, koji prvotno i u svojoj originalnoj pojavi imaju izvjestan odredjeni smisao, kao i izražajnu vrijednost, bivaju do krajnosti dovedeni i izvitopereni tako, da se pojavljuju kao afektirani, izvještačeni, šuplji, istrošeni i izrodjeni". (Sp.dj.st.162.).

To je, naravno, samo osnovna i po našem mišljenju u osnovi pravilna definicija manirizma, k o j a m e d j u t i m n e i s c r p l j u j e o j e l o k u p n o s t p r o b l e m a. Sam Weisbach nije mogao ostati kod te bellorijevske ocjene, koju je za svoje vrijeme (iz perspektive baroka) Bellori bio formulirao. Manirizam je doba opadanja, jedno dekadentno razdoblje, u kome su umjetnici napustili uporište prirode i povode se za utvrdjenim shemama oblika, izvještačenih stavova i sl.- ali ono je ujedno i p r e l a z n o r a z d o b l j e.

"Manirizam nije stil u smislu obuhvaćanja izražajne volje jednog vremena u nov način oblikovanja, niti u smislu njenog manifestiranja preko, u suštini novog, tektonskog i dekorativnog sistema, nego je to pojava koja dostiže svoj klimaks u izvjesnom vremenu i koja, počivajući na historijskim sociološkim i psihološkim pretpostavkama, razvija dalje zatečeni aparat oblika, elementi kojega bivaju Voss I 96 97 u izvjesnom smislu pretjerani i izobličeni i tako dovedeni do raspadanja. Karakteriziranje manirizma pruža ne male poteškoće već i radi toga, što je on

162 s jedne strane simptom opadanja, s druge strane pre-
163 lazna pojava, što on do kraja iscrpljuje mogućnosti,
189 koje leže u starom sistemu, a ipak neki njegovi sa-
225 stavni dijelovi prelaze u razdoblje baroka".(Sp.dj.
st.162).

Renesansa je, tumači dalje Weisbach, predstav-
ljala apsolutnu, ali kratkotrajnu ravnotežu, izmedju
imitacije i fantazije, izmedju posmatranja i opona-
šanja prirode i organizirajuće funkcije umjetničke
mašte, koja vidjeno organizira i stilizira prema svo-
jim predispozicijama. Manirizam predstavlja momenat
narušavanja te ravnoteže: organizirajuća tendenca
subjekta (oslonjenog na stečeno iskustvo epohe ravno-
teže t.j. velikih manira visoke renesanse) sve više
Voss I prevladava, oblici se osamostaljuju. "Sforzatevi
74 d'imitare Michelangelo in tutte le cose" - veli Va-
88 sari, a to znači da je izvjesna mani-
lol ra postala "norma". Javljaju se
propisane forme tijela, sta-
vovi i kretnje, koje su aprio-
ri "lijepe", cio kodeks propi-
sa zamjenjuje prirodu, a deko-
rativna funkcija iluzioni-
stičko prikazivanje. Upravo taj de-
korativni momenat (društveno uslovljen radi velikih
naručaba za ukrašavanje aristokratskih interieura)
naglašava Weisbach:

"Funkcija tijela ne biva uz neposredno predoče-
nje jedne prirodne predodžbe izvedena iz situacije,
koja je za taj slučaj karakteristična, nego biva
uklopljena u umjetnički organizam tako reći kao za
sebe postojeća apstraktna estetska vrijednost po se-
bi. Stvarni interes manirista počima, medjutim, tek
ondje, gdje se forma javlja izbačena iz svoje normal-
ne ravnoteže, prebačena i utrirana. Umjetna pokrenu-
tost, prilagodjena izvjesnom vladajućem dekorativnom
ukusu, bijaše problem, na koji se nastojanje vremena
pretežno usredotočilo". (Sp.dj.st.160).

Propyläen Weisbach razlikuje uglavnom dvije raz-
IX. 147 vojne linije manirizma. Prva vuče svoje
148 korijenje "iz herojskog stila Michelangelova", iz
149 njegova povišena životna osjećanja izražena velikim
masama i neobuzdanim kretnjama. To je ono što je još
Lomazzo, traktatista manirističkog razdoblja, nazvao
"fierezza e terribilità". Ali točno primjećuje Weis-
bach: Ono što je za Michelangela bilo sredstvo da
ono što je najunutrašnjije i duhovno načini vidlji-
vim unutar sfere vidljivoga, to je za epigone postao
čisto artistički problem: nastupiti s naučenim goto-
59 vim rješenjima i blistati najsmionijim pokretima
tijela". - Drugi momenat je "grazia", za koju je spo-
menuti traktatista rekao: La belezza non è altro
che una certa grazia vivace e spirituale". To je dru-
štveni oblik tadanje dvorske kulture, kakvu je opi-
sao i propisao Baldassare Castiglione u svom "Corti

gianu" i koja je psihološki diktirala zakone knji-
ževnosti i umjetnosti onog doba. Našla je svoj najvi-
ši izraz u umjetnosti Correggia i emilijanske škole
uopće, u mekoći i morbidnoj senzualnosti njegovih ob-
282 lika i kretnja. Ali kod Correggia nalazimo tu prirod-
nu graciju Castigliona, punu čara i neposrednosti,
koja medjutim već ulazi u manirizam. Kod njegovih
287 sljedbenika nalazimo potencirano sve što je kod nje-
ga bilo sanjalačko, izvještačeno, morbidno. To je iz-
raz još dekadentnijih aristokratskih krugova, afek-
tirana kapricioznost bez strasti i temperamenta, da-
leko od ove snažne i muške kulture demokratskog quat-
trocenta. "Gdje se neki aristokratski i privilegovani
sloj konstituira i osjeća kao društvo, on uspostav-
lja izvjesne konvencije obavezne za svakog, tko hoće
da bude članom te klase". Tako dolazi do izvjesnog
ujednačenja držanja, do izvjesne "elegancije", u
kojoj se ispoljava životno osjećanje i samosvijest
vremena. Upravo na portretima Bronzina i Pontorma mo-
žemo vidjeti kako je promijenjeno držanje (u vezi s
dolaskom španjolske mode u Italiju) uslovilo i pro-
mjenu portreta.

Voss I Imamo, dakle, dva momenta koji djeluju na for-
69 miranje manirizma - humanističko-racionalističko o-
sjećanje renesanse (oslonjeno na zreli stil Michel-
angela), koje se produžava nakon svog dovršenja u
prvim decenijima 16.v. i dvorski društveno psihološki
diktat, koji se ispoljava u čitavom nizu kvaliteta.
Tako je nužno i "sakralna umjetnost bila postavlje-
na na izvjestan odgovarajući ideal forme i obrazo-
vanja; njeni su proizvodi uskladjeni sa društvenim
duhom vremena. Neka sumorna i intelektualistička cr-
212 ta označava crkveno slikarstvo, slamajući ga iznutra,
dok odbijajuća hladnoća i ceremonioznost predstav-
ljaju korelat dvorskom ugodjaju i osjećanju. Ostaje
uvijek izvjesna distanca prema gledaocu, tako da iz-
medju ovoga i dogadjaja na slici ne dolazi do nikak-
vog unutrašnjeg kontakta".(Sp.dj.st.167).

Dok je michelangelovski manirizam samo spora-
dično zahvatio i Veneciju, od Parmigianina polazi ne
samo Tintoretto u izvjesnom dijelu svog stvaranja,
nego i El Greco. I u t o m d i j e l u s v o -
j e r a s p r a v e W e i s b a c h s e p r i -
b l i ž u j e u o č a v a n j u i r i j e š e n ju
o n o g d r u g o g v i d a m a n i r i s t i -
č k e u m j e t n o s t i, ali ne samo da problem
Pontorma on ne uočava dovoljno oštro, nego niti
samog Tintoretta, kojeg vrijednost vidi u p r e -
v l a d a v a n j u m a n i r i z m a k a o
Propyläen s t i l a. Tek kod El Greca on je prisiljen priznati
XI. 5o4 ogromnu njegovu umjetničku vrijednost u n u t a r
s a m o g m a n i r i z m a:

"Slikar je, medjutim, manirističko oblikova-
nje stavio u službu jednom odredjenom religioznom

idealu i svojem ličnom doživljavanju, te mu tako dao osobitu izražajnu vrijednost. Njegova organizirajuća aktivnost ne vodi k onom vanjsko-dekorativnom formalizmu, nego teži da za odredjene sadržaje stvori adekvatne izražajne forme." (Sp.dj.st.81.)

U tome je i vrijednost umjetnosti El Grecove i u tome se on odvaja od slikarstva 16.vijeka. Weisbach ima nesumnjivo pravo u jednome: *sadržajna, produhovljena umjetnost nije tako česta kod manirista*, ona se javlja samo kod nekoliko genija: Pontorma, Michelangela, Tintoretta i tu i tamo, kod sli-

Pevsner 24

kara, koji su se u nekim časovima (kao Rosso Fiorentino u svom *Raspelu* iz Volterre) bili dodirnuti izvjesnim duhovnim nemirom. *U svom prosjeku i u ogromnoj većini slikari manirizma nisu se izdigli do tog produhovljenja.*

"Dok je manirizam 16.vijeka mehanizam tijela ispravio i podvrgao da služi punoj strukturalnoj funkciji unutar dekorativnog organizma, ne brinući se za nikakav unutrašnji život i duševni sadržaj, upravo se ovo posljednje desilo kod El Greca i pridalo for-

Pevsner tb.I.

malnom aparatu u najvećoj mjeri izražajnu snagu, tako da je u samom ritmu kompozicijskog stroja ujedno uobličena izvjesna unutrašnja napetost" (Sp.dj.st. 181).

29
3o
31

Kako smo već imali prilike utvrditi: za Weisbacha je tek barok umjetnički ekvivalent protureformacije. Ono što on nije uočio, to je upravo fenomen ovog produhovljenja umjetničkih oblika ne samo kod El Greca, nego i kod čitavog niza velikih slikara talijanskog cinquecenta. *Ne kao na pripravu i anticipaciju baroka, nego u njihovoj vlastitoj kvaliteti treba posmatrati i kvalificirati ove neobične i velike stvaraoce, koji su, izmedju dva razdoblja označili i oblikovali neka najsudbonosnija stanja čovječja, sa strašću i sa izražajnom snagom kakva se rijetko susreće.*

Prema Dvoraku.

Max Dvořak je u svom kratkom spisu, koji je pod naslovom "Über Greco und den Manierismus" nastao 192o g., posmatrao ovu pojavu s druge točke gledišta: on je u manirizmu, mimoilazeći ogroman i osnovan dio umjetničke produkcije 16.vijeka, gledao *samo produhovljenje, novu spiri-*

Propyläen t u a l i z a c i j u u m j e t n o s t i.
XI.143

144 U prvoj razvojnoj fazi umjetnost je za Michel-
145 angela bila z n a n j e. Tako u kartonu za bitku
146 kod Cascine. U fazi Medicejskih grobova radi se o
herojizaciji, o divinizaciji čovjeka. U "trećoj fa-
474 zi", a to znači u Posljednjem sudu i ostalim djeli-
475 ma tog razdoblja, umjetnikova je snaga takva, da da-
147 leko nadilazi zakonitosti modela, t e u p o t r e b-
l j a v a l j u d s k i l i k s a m o k a o
Dvorak s r e d s t v o u k o m e i z r a ž a v a s v o-
5o j e v e l i k e l i č n e k o n c e p c i j e.
Dovoljno je pogledati skicu za R a s p e ć e (Ox-
ford): bez forme i bez obzira na bilo koje modele
ili na zakone ljepote, kao neke bezoblične mase sto-
je tri lika, ali puna strahovite unutrašnje snage.
Imamo sasvim adekvatan slučaj u P i e t a R o n d a-
n i n i ili onoj ranijoj iz Palestrine. Koliko je
to već daleko od antike, kao i od renesanse, puno
tragedije i nekog novog pesimističkog osjećanja!

"Tako se Michelangelo u zadnjem razdoblju svo-
ga života obratio od umjetnosti renesanse, koja je
počivala na oponašanju i formalnom idealiziranju pri-
rode, i zamjenio je njeno objektiviranje slike svi-
jeta s umjetničkim shvatanjem, koje je više cijeni-
lo psihičke emocije i doživljaje, nego li saglasnost
sa čulnim opažanjem." (M.Dvorak, Kunstgesch.als Gei-
stesgesch.st.266.).

Tu promjenu je Dvorak, sasvim u skladu sa svo-
Pevsner jom "duhovno-historijskom" metodo m, tumačio u prvom
21 redu Michelangelovim duhovnim razvojem. Ali suprotno
25 toj istoj svojoj metodi Dvorak je čitavo anaturali-
stičko strujanje cinquecenta pokušao izvesti iz te
zadnje Michelangelove faze - zaboravivši pri tome
i Pontorma i Rossa i Parmigianina, koji su "ana-
turalističke" tendence ispoljili davno prije njega.
Iz Michelangelova manirizma izvodi Dvorak i Tinto-
retta i El Greca. Jer je "El Greco od Michelangela
uzeo anaturalizam forme, a od Tintoretta anaturali-
zam boje i kompozicije."

Ali od ogromnog je značenja Dvorakovo nastoja-
nje da te pojave unutrašnje spiritualizacije ipak
objasni idejnim i psiholoških strujanjima tog doba.
On te njihove uzroke vidi u onom istom duhovnom kre-
tanju, koje je dovelo i do Reformacije na Sjeveru,
do borbe protiv materijalizma i profanizacije crkve.
Sjetimo se da je Thode u svojoj monografiji o Michel-
angelu doista dokazao njegove veze sa reformnim po-
kretom u samoj Italiji. Ali i sama reformacija, pre-
ma Dvoraku, je sa "svjetskim duhom" sklopila kompro-
mis, već radi svog nastojanja da "tajne objavljenja
uskladi sa racionalizmom u mišljenju i u životu" i
tako je došlo do razočaranja i skepse u sve teorije
i u sve ovozemne vrijednosti.

"Može se govoriti o jednoj duhovnoj katastrofi, koja je anticipirala političku i koja se sastojala u tome, što su se srušili stari profani, crkveni ili profano-naučni i umjetnički dogmatski sistemi i kategorije mišljenja. Ono što kod Michelangela i Tintoretta možemo posmatrati na ograničenom području umjetničkog postavljanja problema, bijaše kriterij za čitavo to vrijeme." (Dvořak, sp.dj.st.27o).

Kaos, koji je pri tom slomu svih vrijednosti u duhovnom životu nastao (označen reformacijom, slomom humanizma i protureformacijom), odrazio se u umjetnosti kretanjem, kojeg su "naturalistički" orijentirani historičari umjetnosti označili manirizmom, veli Dvořak, i to zato, što su opazili d a j e v e ć i n a u m j e t n i k a p r e s t a l a p o s m a t r a t i p r i r o d u i p o č e l a d a p r e d a n e o b l i k e p r e r a d j u j e i r a z v i j a.

"Ali sa time ipak nije suština ovog umjetničkog razdoblja niti iz daleka iscrpljena. Ako se sruši takva svjetska zgrada kao što je bio nazor na svijet kasnog srednjeg vijeka, renesanse i reformacije, morale su nastati ruševine. Umjetnici, kao i mnogi drugi na duhovnom području, izgubili su uporište općih maksima, uz koje su se njihova upornost, njihovi častoljubivi ciljevi i mali napadaji mogli uprijeti. I tako se nalazimo pred prizorom ogromne zabune, u šarenoj mješavini starog i novog, a filozofi, književnici, učenjaci i političari, a ne manje i umjetnici traže u različitim smjerovima nove štake i nove ciljeve; umjetnici na primjer, u jednom virtuoznom artizmu ili u novim formalnim apstrakcijama, koje su složili u akademske nauke i teorije."(Dvořak,sp. dj.st.27o).

Iz tog kaosa proizašla su dva pravca, 1) realistički, i n d u k t i v n i (Dvořak nabacuje usput imena: Rabelais, Brueghel, Callot, Shakespeare i t.d.) i - 2) d e d u k t i v n i, sa središtem u katoličkim zemljama, i to osobito na području religije. On je nošen oživljavanjem duhovnog života, kakav se
Dvořak 52 objavio u religioznoj renesansi Franje od Salesa. Začudo, u Francuskoj, Dvořak vidi likovni korelat te spiritualizacije u radovima G.Pilona, slikara Toussaint du Breuila i grafičara Bellangea - dakle u umjetnosti elegantne i dekadentne aristokratke kulture. Taj blazirani i rafinirani sentimentalizam do-
53 bija, medjutim, svoj najbolji i najdublji izraz u zemlji sv.Tereze i Sv.Ignacija - i to u slikarstvu El Grecovu. Bilo je to upravo u doba kad je u mašti Cervantesovoj nastao prototip čistog idealiste Don Quijota.

"A jedan takav čisti idealist bio je i El Greco, a njegova je umjetnost bila vrhunac jednog

xxxxxxxxxxopćeg evropskog umjetničkog kretanja, koji je imao kao cilj da materijalizam renesanse zamijeni spiritualističkom orijentacijom ljudskog duha. To je tada ostala samo jedna epizoda. Jer od 17.vijeka započeo je da preteže kult zemaljskih dobara, osobito kad su i pape u protureformaciji s njim sklopili kompromis, a slikar iz Toleda bio je gledan kao ludjak.." (Dvořak,sp.dj.st.275).

To je, dakle, stanovište Maxa Dvořaka u problemu manirizma, a ujedno i njegova interpretacija baroka. Koliko ima istine u tome, a nesumnjivo je da Dvorak mnoge stvari točno zapaža, vidjet ćemo, možda, u daljnjem razlaganju. Treba svakako uočiti: p r e m a D v o ř a k u p o z i t i v n a s t r a n a i z v j e s n i h m a n i r i s t a s a s t o j i s e u p r o d u h o v l j e n j u o b l i k a, n e g a t i v n a s t r a n a b a r o k a - u p o n o v n o j m a t e r i j a l i z a c i j i . Osobito ova druga postavka istinita je s a m o u j e d n o m s v o m d i j e l u, ukoliko se u baroku javljaju velika i snažna realistička strujanja. Pri tome su (kako ćemo to osobito vidjeti kod Weisbacha) previdjene o g r o m n e d u h o v n e i u p r a v o r e l i g i o z n e p o t e n c e b a r o k a, kao ujedno i veliko pozitivno značenje njegovih realizističkih umjetnika i čitavih pravaca.

Prema Pevsneru

U svojoj polemici sa W.Weisbachom Pevsner je u članku "Gegenreformation und Manierismus" (Repertorium,1925) postavio tezu, koja se u mnogočem dodiruje sa Dvořakovim shvatanjem. Ali dok Dvořak govori o manirizmu u vezi sa reformnim strujanjem i proDuh ovljenjem života uopće, ali nikako u vezi sa protureformacijom, Pevsner je u ovoj raspravi (a kasnije i u "Handbuchu") u p r a v o p r o t u r e f o r m a c i j u o z n a č i o k a o i d e j n u i d r u š t v e n u p o d l o g u m a n i r i z m a. Njegova osnovna teza protiv Weisbacha sastoji se u tome, da j e o v a j s j e d n e s t r a n e p r o š i r i o p o j a m b a r o k a n a n i ž e d o cca 152o, a s druge strane, p o j a m p r o t u r e f o r m a c i j e p r o d u ž i o n a v i š e s v e d o u k l j u č i v o p r v u p o l. 18. v i j e k a, dakle od 152o-175o. Ta se Pevsnerova kritika uglavnom odnosi na Weisbachovo djelo o baroku (Barock als Kunst der Gegenreformation), te kao da ne uzima u obzir njegovu spomenutu i citiranu raspravu o manirizmu (1919).

Pevsner kao da razradjuje Dvořakovu tezu o duhovnom preokretu na početku cinquecenta, a l i i p o v e z u j e o d l u č n o m a n i r i z a m s a p r o t u r e f o r m a c i j o m . Bez sumnje,

prva generacija ove postrenesansne kulture prije bi se mogla pribrojiti reformaciji. To je grupa S a - d o l e t a (1477-1547), koji simpatizira s Erazmom, C o r t e s e a, učenog venecijanskog biskupa, C o n - t a r i n i j a (1413-1542), koji čitavog svog života vjeruje u izmirenje s protestantima; zatim je tu M a t e a G i b e r t i (1495-1544), humanist i biskup veroneški, progonjen od inkvizije, a tako isto i R e g i n a l d P o l e (15oo-1558) i G i o v a n - n i M o r o n e (15o9-158o). Svi su oni članovi "Sodaliteta božje ljubavi"(Rim), r e f o r m a t o r i, k o j i p o k u š a v a j u d a p o s r e d u j u i z m e d j u k a t o l i c i z m a i r e f o r - m a c i j e. Stroga reformacija ih je zapravo pregazila.

Pevsner 24 25 Njima u slikarstvu odgovara prva manirističkа generacija u Firenzi: kasni Del Sarto, Pontormo, Rosso, Bronzino; u Parmi kasni Correggio, Pamigianino; u Sieni Beccafumi; u Rimu Peruzzi i Giulio Romano. "S v u g d j e n o v i , k o m p l i c i r a - n i i "z b r k a n o" s l i k a n i o b l i c i i p r e t j e r i v a n j e u p o j e d i n i m c r t a m a p r e t h o d n o g s t i l a, s v u - g d j e o d v r a ć a n j e o d a n t r o p o - c e n t r i č n o g i h a r m o n i č n o g i - d e a l a r e n e s a n s e". Kvalitete i karakteristike te prve generacije istražio je Friedländer u vezi sa eksplikacijom nastaka "a n t i k l a s i č - n o g s t i l a" (W.Friedländer: Entstehung des antiklassichen Stiles, Repertorium, br.46,1925).

Voss I 15-22

Daljnji razvoj manirizma povezuje Pevsner sve uže sa p r e v l a d a v a n j e m p r o t u r e - f o r m a t o r s k o g k r e t a n j a, tragovi kojeg se očituju već dvadesetih godina sa osnivanjem novih redova: Camaldulci 1522, Theatinci 1524, Kapucini 1525, Barnabiti 153o, Karitativno udruženje Somasca 1532, prvi J e z u i t i već 1534 - a te pojave, paralelne velikom religioznom kretanju u Njemačkoj, su nesumnjiv znak promjena, koje se zbivaju u idejnoj i psihološkoj strukturi društva.

Pojava jezuita znači organizovanje strahovito snažnih i aktivnih snaga u borbi protiv slobode čovječje individualnosti, za crkvu i za boga. Pojedinac podvrgnut je apsolutnoj poslušnosti i tako su najveće tekovine humanizma postale ugrožene i potisnute. Uskoro će jezuiti i inkvizicija potpuno zavladati čitavim zemljama, i to upravo onim zemljama, u kojima je likovna kultura renesanse dosegla tako visoki stupanj.

Korelat tog potiskivanja pojedinih vrijednosti čovjeka, tog g u š e n j a i n d i v i d u - a l n o s t i, Pevsner smatra da treba uočiti u

Voss 63 p o d r e d j i v a n j u l j u d s k o g

l i k a a p s t r a k t n o m s h e m a t i z m u m a n i r i s t a kod zrelog Tintoretta i Barroccia, Vasaria, Salviattia, Zuccaria i dr.

"Ova negacija posebnog značenje čovjeka, ova prisila, koja može dovesti do gubljenja u metežu, do anaturalističkog protezanja ili do blokiranja u teškim haljinama, tvori najvažniju i duboku vezu izmedju umjetnosti manirizma i vodećih ideja razdoblja protureformacije" (Pevsner.Gegenref.u.Manier., Repertorium,1925.).

Činjenica je, kako Pevsner navodi da je oko polovine stoljeća protureformacija već u punom jeku. Već Pavao III.Farnese (1534-49) bio je prelazna pojava: čovjek nesumnjivih humanističkih sklonosti, za vladavine kojega je ipak započelo zasijedanje Tridentinskog koncila. Ali već Pavao IV.Caraffa (1555-1559) je prototip protureformatorskog pape, koji 1542. daje obnoviti inkviziciju, a nakon toga uspostavlja i cenzuru. To je već prvi pohod protiv biti humanističke kulture, sa progonima vještica, slobodoumnika i čak svih, koji su simpatizirali sa reformnim strujanjem. Ochino bježi 1542, Vergerije 1549, a Carnesecchi biva pogubljen 1567. Nešto blažeg Pija IV.naslijedio je inkvizitor Gislieri kao Pio V. (1565-1572), sa kojim je protureformacija na vrhuncu.

To je prava "renesansa srednjeg vijeka". Ne samo da se Rim vraća u religiozni život pun askeze i mistike, nego je to pojava koja zahvaća cio katolički svijet, dok je reformatorska spiritualizacija čitavog društvenog života zahvatila sjever. Druga polovina 16.vijeka, to je doba novoprobudjene mistike i novih velikih svetaca protureformacije. A da bi relacija prema likovnoj umjetnosti bila očitija, Pevsner naglašava kako su svi ti sveci bili ne samo mistici, nego i duboko praktični ljudi, često sa upravo racionaliziranom mistikom, kao što je i slikarstvo sa rastućom sposobnošću zapažanja prirode (ovdje je Pevsner ipak u kontradikciji sa svojom vlastitom tezom) nastojalo ostvariti metazifičke ideje. Tu mješavinu mistike i realizma nalazimo osobito kod Loyole, zatim kod S v. T e r e z i j e (1515-1582), F i l i p p a N e r i a (1515-1594), C a r l a B o r r o m e j s k o g i dr. U samoj Firenzi pisao je u to doba Ammanati svoja poznata pisma, a mogla se čuti i ocjena da je Michelangelo "maestro di tutte le porcherie". A taj duh stroge reformacije vladao je i za slijedećih papa Grgura XIII. (1572-1585), i Siksta V. (1585-1590), i taj strogi religiozni duh toliko je "apsolutan" da se u figurativnim umjetnostima niti ne može očitovati. (Da je to upravo arhitektura b a r o k a,koji nastaje, to je Pevsner previdio).

Sa umjetnicima ovog doba, Carravaggiom i Car-
Pevsner racciem, nalazimo se već na početku baroka. Ali to je,
211 prema Pevsneru već i *kraj strogo pro-*
212 *tureformatorskog vremena.* Novo
doba započima sa jednim prelaznim razdobljem od
159o-162o, a to je upravo ono razdoblje, koje Weis-
bach naziva *ranim barokom.*

Tako je Pevsner pokušao da razradi i argumentira Dvořakove teze. Njegova je razrada bez sumnje upozorila na mnoge momente, koje je Weisbach previdio ili na koje nije obratio dovoljno pažnje.

Problem manirizma može se, dakle, sažeti u nekoliko osnovnih postavaka. Humanistička kultura renesanse, praćena ne samo religioznim indiferentizmom, nego i neobičnom laicizacijom crkve, nalazi se na vrhuncu oko 152o.

Pevsner Umjetničko oblici, koji su upravo u to doba po-
11 stigli svoje dovršenje (u ravnoteži naturalističkih
27 mogućnosti i klasične organizirajuće tendence) došli
su u službu te laicizirane crkve s jedne, i aristo-
42 kratizirane dvorske kulture s druge strane. Humani-
stički sadržaj te umjetnosti došao je u suprotnost
45 s novim dvorskim, feudalno-reprezentativnim sadr-
žajem, kao što je i atribuirana, religiozna sadržaj-
nost došla u suprotnost sa posvjetovljenjem crkve i
papinskog dvora na početku cinquecenta. *U tom*
položaju, bez autentičnog os-
jećajnog i idejnog sadržaja,
38 *počinje razvoj umjetnosti*
da se kreće u smjeru forma-
lizma. Prazni oblici žive ne-
kim iluzornim "samostalnim"
životom, točnije oni degene-
riraju ili u akademski she-
matizam ili u izvještačenu
preciozn ost. Ogromna proiz-
vodnja Italije u 16. vijeku (iz-
van Venecije) iscrpljuje se
u toj manirističkoj umjetno-
sti epigona.

Ali to epigonstvo bilo je u nekoliko navrata prevazidjeno autentičnim umjetničkim izrazom i to uvijek onda, kad *je neka nova sadržajnost, najčešće nova produhovljena religioznost postala podlogom i pokretačem novog izraza.* Prvi znakovi promjena u psi-
hološkoj i idejnoj strukturi društva javljaju se u
24 firentinskoj školi na početku 3.decenija. Rossovo
18 "Raspeće" u Volterri i Portormova slika Sv.Konver-
zacije u Visdomini mogu se smatrati prvim radovima novog subjektivizma, koji nadilazi naslijedjene oblike i ispunja ih novom izražajnom snagom. Nesum-

njivo je, da u tim djelima treba vidjeti prve pukotine humanističke ograde renesanse, prvo nezadovoljstvo i pobunu protiv nacionalizma i antike.

I razvoj Michelangela (posljednjeg od velike
13 trojice, koji je ostao na životu iza 1520 i ujedno najdubljeg medju njima) nužno se odvijao u tom pravcu. Zahvaćen reformnim strujanjem, veliki duh Michelangelov potražio je spasenje u religiji: "Posljednji sud" i "Pietà Rondanini" rezultati su te evolucije.

Ali ako je taj izraz kod Michelangela bio motiviran stvarnim unutrašnjim stanjem u vrijeme kad se najveći umjetnik i pjesnik renesanse lomio nad posljednjim, sudbinskim pitanjima života, već u rukama prvih epigona on je morao preći u formalističku
14 vituoznost. Bez unutrašnjeg patosa, koji ga je nosio, taj u religioznom smislu spiritualizirani ekspresionizam ugasio se: firentinska i rimska škola oko polovine vijeka i u drugoj polovini, to je epigonska umjetnost pretežno zanatskog karaktera. Istovremeno se manirističkí elementi kasnog Correggiovog razdob-
45 lja razvijaju u precioznu umjetnost emilijan-
56 ske škole i zahvaćaju Veneciju preko Meduli-
57 ća i Tintoretta.

58 I upravo slučaj Tintoretta je drugi veliki pri-
tb.II. mjer prevladavanja epigonskog karaktera unutar samog manirizma. uzdizanja manirizma do visokog stila, njegovo ispunjanje novom sadržajnošću. Nova religioznost (Dvořak bi rekao reformatorskog porijekla, ali unutar protureformacije nužno moramo poretpostaviti i zapaziti isti slični razvoj duhovnih
Propyläen kvaliteta) stvara u umjetnosti Tintorettovoj svoj ve-
XI. 504 liki umjetnički ekvivalenat. Slikarstvo El Grecovo, možemo nakon toga smatrati sintezom svih manirističkih strujanja: Michelangelovog, emilijanskog i Tintorettovog. Ono je ujedno najviši izraz i najčišći oblik manirizma kao stila i kao umjetnosti.

U tome se sastoje autentične i velike kvalitete manirizma. Nije dakle potrebno, poput Weisbacha, u tim velikim slikarima vidjeti samo pripremu baroka i isticati Tintoretta, Baroccia ili El Greca samo kao predstupanj nekih baroknih kvaliteta. Isto tako nije potrebno, poput Dvoraka, apsolutizirati njihovu vrijednost naprama baroknom realizmu, i gledati u njihovoj ekspresionističkoj spiritualizaciji najviši domet i cilj umjetnosti.

Majstori manirizma, ili, točnije, najbolji medju njima, ostvarili su prevladavanjem njegovog epigonskog karaktera velike kvalitete, koje su same po sebi vrijedne i u najvišem smislu umjetničke. Umjet-

ničke zato, što su vizuelni, opredmećeni izraz odredjenih autentičnih stanja društvenog i ideološkog života 16.vijeka. K r i z a h u m a n i z m a, r e f o r m a t o r s k a, k a o i p r o t u r e f o r m a t o r s k a d u h o v n a r e v o l u c i j a b i l a j e n j i h o v i d e j n i i e m o c i o n a l n i n o s i l a c.

To bi, u osnovnim crtama, bilo sadržajno odredjenje manirizma kao stila. Ograničili smo kod toga promatranje na području Italije. Sasvim je razumljivo da u ostalimzemljama on dobija drugačije, ali u suštini iste karakteristike, kao i to da pojedina duhovna podneblja preuzimlju i razvijaju različite njegove kvalitete. U Š p a n j o l s k o j na primjer
Propyläen XI.474 473 manirizam se javio kao epigonska transplantacija talijanske visoke renesanse. Slučaj Morales je izoliran, tako da El Greco, doseljeni i italijirani Grk, je jedini predstavnik subjektivističko-ekspresionističkog produhovljenja. U F r a n c u s k o j manirizam je prodro naglo i nezadrživo oko 153o, nakon
Propyläen X. 569 kratkotrajne renesanse, zapravo "ranorenesansne" pripreme, i očitovao se kao profinjena i aristokratska umjetnost, osobito u skulpturi. U N i z o z e m s k o j 16. vijek je obilježen vladavinom manirizma, koji se javio kao romanizam, t.j. kao izravno preuzimanje talijanske renesanse već u prvim desetljećima ovog vijeka. Ali u t.zv. antwerpenskoj manirističkoj grupi oko 152o imamo slučaj izravnog razvoja "domaćeg" manirizma. "Visoki romanizam" druge polovine 16.v. (Vos, Key, Floris) je neposredna
425 i neophodna priprema baroka. U N j e m a č k o j
441 se kod mnogih slikara, a i kipara na poč. 16.v. može
198 posmatrati autohtoni i zakoniti razvoj kasne gotike
397 u manirizam bez (Altdorfer) ili sa (Krafft) talijan-
402 skim utjecajima. Nakon "velike smrti" oko 153o, ita-
446 lijanizam je pogubno djelovao na domaće umjetničko stvaranje i pripremio nadolazak i razvoj baroka.

Treba ga, dakle, kao u Italiji, i u evropskim razmjerima smatrati p r e l a z n i m s t i l o m. Zasnovan na formalističkoj bazi recepcije stranih i gotovih oblika, on u mnogo slučajeva daje nove i autentične vrijednosti, ali samo onda, ako je neko novo podneblje, neka nova i drugačija društvena i kulturna sredina, omogućila prihvaćenim oblicima da se oslone i ispune novom sadržajnošću. Neka nam skulptura Pilona i Goujona budu zato zorni i klasični primjeri.

Formalno odredjenje baroka kao stila u arhitekturi.

Propyläen IX. 181 "Renesansa je umjetnost lijepog i mirnog bivstvovanja. Ona nam pruža onu oslobadjajuću ljepotu, koju osjećamo kao opću lagodnost i kao ravnomjerno povećanje naše životne snage. Na njenim savršenim djelima ne nalazimo ništa, što bi bilo potlačeno ili

zaustavljeno; svi su se oblici očitovali slobodno, potpuno i lako. Luk se savija u najčišćem krugu, srazmjeri su široki i ugodni, sve odiše zadovoljstvom i čini nam se da ne griješimo ako upravo u ovom nebeskom mirovanju i zadovoljstvu spoznamo najviši izraz umjetničkog duha onog doba.

Barok smjera drukčijem djelovanju. On nas hoće zahvatiti snagom afekata, svladati neposredno. On ne pruža ravnomjerno oživljavanje, nego uzbudjenje, ekstazu, opojnost. On nastoji da djeluje momentalnim dojmom, dok renesansa djeluje polaganije i tiše, ali trajnije. U njenom bi se području moglo vječno prebivati.

Od baroka dobijamo momentano jako djelovanje, ali nakon toga osjećamo neku pustoš u sebi.

Nema sretnog postojanja, nego postajanja, dogadjanja; nema zadovoljenja, nego nezadovoljenja i nemira. Ne osjećamo se iskupljeni, nego uveženi u napetost izvjesnog strastvenog stanja "(Wölfflin, Renaissance und Barock,st.22.).

Tako, sa nekoliko općih formulacija, iznosi Wölfflin osnovne kvalitete barokne umjetnosti. Koja formalna sredstva barok upotrebljava da bi postigao gore spomenuto djelovanje? Wölfflin navodi četiri svojstva, koja čine fizionomiju baroka kao stila: slikovitost, veličajnost, masivnost i pokrenutost.

<u>1. Slikovitost</u> je prva Wölfflinova formalno analitička kategorija, na kojoj počiva barokna kompozicija u svim umjetničkim vrstama. Njene karakteristike jesu: a) pokrenuta slika složena igrom svijetla i sjene, b) nepravilnost i c) nedostižnost. Nemirna igra kontrasta formira i tijela i prostore, ali ne prema nekim pravilnim simetričnim kompozicijama, nego u slikovitom neredu, u nepreglednosti, koja se često brojem i prostorom, gubi u beskonačnosti.

"Ne pojedini oblik, pojedini likovi, nego masovni efekat, ne ograničenost, nego beskonačnost. Stari je stil donosio, na pr.,često samo ograničeni broj likova lako preglednih, od kojih se svaki lako moglo sagledati. Sada se javljaju sve veće mase naroda (treba pogledati porast u prizorima Stanza), one se gube u tmini pozadine, oko se odriče pokušaja da slijedi pojedince i zadržava se na općem dojmu; iz nemogućnosti da se sve obuhvati, rezultira utisak nesicrpivosti, mašta ostaje u stalnoj aktivnosti, a upravo to je ono što je slikar htio" (Wölfflin,sp.dj.st.2o).

Propyläen IX. 406

Ali Wölfflin ne pomišlja na to da slikovitost učini jedinom oznakom barokne umjetnosti, jer u tom se slučaju ova ne bi mogla razlikovati od rokokoa,

na primjer. Barok je težak i masivan i upravo zato Wölfflin postavlja kao drugu kategoriju:

2. Veličajnost, veliki stil "maniera grande", koja se očituje na dva načina: u apsolutnom povećanju razmjera, kao i u pojednostavljenju i ujednačenju kompozicije.

"Povećanje u veličini je opća pojava umjetnosti, koja opada, ili tačnije: umjetnost počima da opada čim počima tražiti djelovanje u masovnosti u kolosalnim razmjerima". (Wölfflin,sp.dj.st.24).

Wölfflin Što se tiče ujednačenja i sažimanja kompozi-
tb.2 cije, ona se provodi u vertikalnoj liniji razvoja fa-
tb.11 sade (pal.Farnese, dvorište Cancellerie); u jedin-
tb.13 stvu horizontalne dispozicije (Villa Borghese) u sa-
tb.8 žimanju tlorisa i devalorizaciji postranih prostora (S.Maria degli Angeli, Gesu). - Bilo kakva fasada zrelog baroka, S.Maria delle Pace, na primjer, dat će nam uzorak tog jedinstvenog komponiranja fasade kao cjeline.

3. Masivnost je treća Wölfflinova kategorijalna
tb.5 oznaka baroknog stila, koji, kao i predjašnju, on analizira uglavnom na arhitekturi.

tb.3 Nestaje lakoće i prozračnosti renesanse u arhi-
tb.6 tekturi. Sve postaje teško i masivno. Već prvi sprat palače Farese u dvorištu pokazuje tu težinu oblika i širinu razmjera, a na Kapitoliju javlja se "veliki red", dok i sami kapiteli pokazuju baroknu oblinu i
tb.4 punoću oblika. Svi profili se razvijaju u konveksnim i konkavnim krivuljama. Umjesto bijelog i prozirnog mramora javlja se porozni i tamni "travertin" (spugnoso), nestaje finih klesanih detalja, ali čitava
tb.8 obrada materije postaje meka i sočna. Jednom Vasariju već izgledaju "suhim" djela Bramanteova (Secchezza), kao što Carracci naziva jedno Raffaelovo djelo "una cosa di legno, tanto dura e tagliente". Zidovi djeluju svojom cjelinom, tesani ka-
tb.3 meni blokovi postaju suvišni; već pal. Farne-
" se prekriva se žbukom, a u zidnoj masi napokon se gube svi oblici, kao u Pal. del a Te Giulia
tb.8 Romana, na primjer. Pomalo se gube sve
tb.9 tvrdoće, ne samo u fasadi, nego i u tlorisu, nestaje uglova i ravnih crta, sve se nadima i zaokružava u nedjeljivu cjelinu.

Ta tendenca cjelovitom dojmu i ka sažimanju pojedinosti u nedjeljivu cjelinu, postala je predmetom Wölfflinove osobite pažnje i tvori odlučni momenat u njegovoj morfologiji stila. Oblici
tb. 8 postaju sve manje raščlanjeni i diferensirani i gube

značenje i smisao svog posebnog bića, svoje pojedinačne vrijednosti, oni se javljaju ukomponirani i kao zatvoreni cjelinom. Nekoliko simptoma navodi Wölfflin:

a) <u>Nestajanja stupa</u> (kolumne) i pojava stuba (Pfeilera) je značajan simptom tog razvoja prema masivnosti i materijalnosti. Arhitektura gubi time vedrinu renesanse, laku raščlanjenost površina i prostora. Uporedimo samo Cortille Cancellerije s onim pal. Farnese, a u crkvenim je interieurima već i teški široki svod tražio snažne stubove (Gesù), koji se sada pretvaraju u dijelove zida. Isto tako se polukolumna pretvara u p i l a s t e r. Kod Michelangela javlja se najveća povezanost detalja sa masom arhitektonskih elemenata, sa cjelinom. S t u b e L a u r e n z i a n e, prvi barokni spomenik uopće, već pokazuju koliko su sami stupovi vezani i uklopljeni u masu, oni uopće ne izbijaju iz površine zida: stalna borba i napetost rezultat je tog svojevoljnog, nefunkcionalnog komponiranja.

Wölfflin t.3

Propyläen XI 128, 129, 159

b) <u>Umnožavanje elemenata</u> javlja se takodjer uslijed eminentno barokne težnje ka veličajnosti i masivnosti. Pojedini elementi nisu više dovoljni za dojam, kojeg se nastoji postići, oni se ne donose u svom jasnom obliku i obrisu, oni se ponavljaju i pomalo izdvajaju iz mase. F o r m a k a o d a s e p r e d n a š i m o č i m a r a d j a i z m a t e r i j e.

Wölfflin t.3, t.6

Klasičan primjer te tendence je pojava p i l a s t e r s k o g s v e ž n j a. To je stari motiv Bramantea, kojeg razvijaju Peruzzi i Michelangelo osobito u dvorištu pal. Farnese). A osobito na baroknim crkvenim fasadama možemo pratiti to mehaničko pojačavanje efekta umnožavanjem arhitektonskih elemenata. Dok je još prva u pravom smislu barokna fasada S. S u z a n e od C. Maderne logična u svojoj raščlambi, bez suvišnog i nemotiviranog gomilanja elemenata, dovoljno je pogledati S. V i n c e n z o e d A n a s t a s i o od Martina Lunghi ml., da se utvrdi ovo proizvoljno ponavljanje i variranje motiva.

Propyläen XI. 137

138

c) Osobito se to ponavljanje javlja kod početnih i završnih motiva: vijenac na stubovima u dvorištu pal. Farnese, na primjer; ponavljanje atike na Gesù od G. della Porta i t.d.

Wölfflin t.3, t.11

d) Tema dekoracije prelazi sve granice i okvire, zauzima čitav prostor: svod Sale Regie u Vaticanu i t.d.

T.15

e) Masa gradjevine ostaje u cjelini zatvorena, neraščlanjena, bez razvijena tlorisa. Nestaje loggia, a otvori bivaju sve manji (pal. Ruspoli, pal. Borghese), kako je to već i "veliki stil" tražio. Krila

t.5

t.16 zgrade ne izbijaju izvan bloka (villa Borghese) i tek kasnije zreli barok dovodi do slobodnijeg tlorisa.

4. <u>Pokret</u> (Bewegung) je četvrta Wölfflinova osnovna kategorija baroka u arhitekturi, a očito je da se - mutatis mutandi - može ustanoviti i u ostalim likovnim vrstama.

Ne na savršenosti arhitektonske ravnoteže, nego na izvjesnom "dogadjaju", na izrazu odredjenog kretanja sazdana je barokna arhitektura. Premda su uslijed principa masivnosti forme otežale, njihova snaga i njihova dinamika su ojačale. Sve funkcije postaju silovitije, a svi elementi uvlače se postupno u akciju, u kretanje prema izvjesnim čvornim točkama.

t.12 Dok je u prvom baroknom razdoblju horizontalna tendenca još vrlo jaka, ona kasnije biva razriješena u smislu vertikalnog poleta prema gore. Forme se razbijaju bez obzira na njihovu funkciju i smisao: zabati se slamaju i sve više uznemiruju, a i najveći horizontalni momenti, arhitravi, počinju tokom 17.v. da se pokreću. I kretanje prema gore se ubrzava, čak i kolumne se razvijaju (Berninijev tabernakul, 1633.g.). Na fasadama to kretanje označeno je stupovima i nišama, koje, bez obzira na medjusobne odnose, služe jedino tom cilju.
Wölfflin 7 Prvi arhitrav proizvodi prvo smirenje djelujućih sila, zatim opet kretanje prema gore i, napokon, potpuno umirenje na zabatu.

I horizontalna kompozicija pokreće se u baroku i koncentrira na čvorišta pročelja, pojačavajući djelovanje prema središtu. Umjesto metrički pravilnog kretanja renesanse,
Wölfflin t.5 imamo ritmički slijed elemenata. (Prozori na pal. Ruspoli od Ammanatia). Na crkvenim pročeljima takodjer se plastika sažima sve više prema središtu.
t.lo Na S. Maria dei Funari još je ukras ravnomjerno rasporedjen.
t.11 Na Gesu (G.della Porta) već je osjetljivo gomilanje prema centru; vrhu-
t.12 nac te evolucije je S. Vincenzo e Anastasio. Na kraju javlja se i valovito ispupčenje pročelja u sredini i na krajevima (S.Maria della Pace, S.Agnese, te S.Carlo alle quattro fontane). Posljedica je neobično oživljavanje površine, koja se pod različitim kutovima javlja mijenjajući svoje oblike. Time barok ujedno gubi karakter masivnosti i težine. Ali to je zakonitost u razvoju baroka, na koju ćemo se još navratiti.

<u>5. Napetost u proporcijama</u> je takodjer oznaka,

Wölfflin sl.9

koja daje nemir i kretanje baroknim formama. Umjesto kruga javlja se o v a l već kod Vignole (Medaljoni u dvorištu Caprarole), a ubrzo i u tlorisu (Sapienza), osobito kod crkava. Opet kod Vignole možemo pratiti razvoj eliptičkog oblikovanja prostora na pr. od S. A n d r e a i n v i a F l a m i n i a (1552) do S. A n n a d e i P a l a f r e n i e r i (1572).

"Barok ne pruža nigdje dovršenost i zadovoljenje, na mir i bivstvovanje, nego nemir i postojanje, napetost jednog promjenjljivog stanja. Na drugi način rezultira otud opet utisak kretanja (Wölfflin, Ren. u. Barock,, st. 45).

Wölfflin t.8 15.

6. Prekrivanje oblika, gomilanje elemenata na površini zidova ili fasada - to je nužna konzekvenca baroka prema slikovitosti i kretanju. Utisak bogatstva, koji time nastaje, pojačava se do beskonačnosti, kao na pr. na svodu. G a l e r i j e F a r n e s e (Carracci). Tu nepreglednost motiva možemo naći i na takvoj maloj crkvi, kao što je S. Maria della Pace.

7. Težnja beskonačnosti javlja se u nastojanju da se prijedju sve granice, da se zatru linije i ograničenja. N e s t a j a n j e p r o s t o r a i o b l i k a u s v i j e t l u - to je posljednja konzekvenca. Ona dolazi osobito do izražaja u interieurima crkava, s otvorenim nebesima na svodu.

"Namjera nije upravljena prema odredjenoj kubičnoj proporciji, prema blagotvornom odnosu visine, širine i dubine jednog odredjenog zatvorenog prostora: slikoviti stil misli prvenstveno na efekte osvjetljenja" (Wölfflin, sp. dj. st. 47).

Nedohvatnost tamne dubine, čarolija svijetla, koje se odozgo razlijeva, beskonačno fini prijelàzi iz tame u svijetlo i u još svijetlije otvaranje iluzije beskonačnih prostora (splendori celesti) s korovima andjela, koji se ruše, zlatni sjaj umjesto materije - to je umjetnost baroknih interieura zrelog baroka.

Klasična arhitektura renesanse bila je sagradjena na osjećaju organskog jedinstva, na nepromjenljivoj zakonitosti, koja vlada unutar oblika nekog djela. To je klasični zakon c o n c i n n i t a s, koji je formulirao Alberti u "De re aedificatoria", a kojeg je ostvarila visoka renesansa.

"Ako se postavi pitanje kako arhitektura postiže taj utisak nužnosti, odgovor glasi da on skoro isključivo zavisi od sklada proporcija. Različite proporcije cjeline i dijelova moraju se očitovati kao uslovljene od izvjesne cjelovitosti, na kojoj se

sve zasniva; ništa ne smije izgledati slučajno, nego jedno mora nužno proizlaziti iz drugoga kao jedino prirodno, kao jedino zamisljivo.

Wölfflin sl.7

Govorimo o takvim slučajevima o organskom dojmu. I s pravom; jer tajna leži u tome, što umjetnost radi kao i priroda i u p o j e d i n a č n o m često ponavlja sliku cjeline" (Wölfflin, sp.dj., str.48).

I Wölfflin daje primjer Cancellerie sa srazmjerom oblika prozora, intervala i cijelog reda i t.d., a sve na bazi zlatnog reza. To je proporcionalnost, koju Alberti naziva finitio (correspondentia quaedam linearum inter se, quibus quantitates dimentiantur). To je momenat općeg izmirenja odnosa, concinnitas.

Barok, kako Wölfflin primjećuje, nema smisla za takvo shvaćanje. Ono što on hoće, to nije savršeno mirovanje, nego p o s t a j a n j e i k r e t a n j e. Barok se usudjuje p r i m j e n j i v a t i n e č i s t e p r o p o r c i j e i s l o ž i t i n e h a r m o n i č k e forme. "Ali opća disonanca, naravno, nije moguća, ukoliko se uopće želi postići neki estetski dojam. No medjusobno srodne proporcije bivaju rjedje i ne upadaju lako u oči. Izgleda kao da su jednostavne harmonije Bramantova stila postale

Wölfflin t.11

trivijalne, traže se udaljeni odnosi, umjetnički prijelazi, koje nevještom oku lako izgledaju kao apsolutna bezobličnost" (Wölfflin, sp.dj., st.50).

Ali jedna tako dramatična arhitektura kao što je barokna ne zadovoljava se samo teško dohvatljivim suglasljima, on nužno upotrebljava i traži disonance, iz kojih pokušava izbiti osobite umjetničke dojmove (već na stubama Laurenziane). P o r e k u o p ć e n e i d e s a l i j e p i m p o j e d i n o s t i m a: o n e d o b i j a j u s v o j u v r i j e d n o s t s a m o u t o m o p ć e m d o j m u; s a m o u c j e l i n i d j e l a o č i t u j e s e n j i h o v a l j e p o t a, r a z r i j e š u j e s e i s m i r u j e n e m i r i k r e t n j e d e t a l j a.

U slikarstvu

Naravno da je slikarstvo baroka, za razliku od arhitekture, nemoguće točno formalno-analitički odrediti ne samo u općeevropskom razmjeru, nego i na području same Italije. Već smo spomenuli ogromnu raznovrsnost i mnogoobličnost baroknog slikarstva, njegove mijene tokom dvaju stoljeća.

Prema Wölfflinu

Propyläen VIII.549

Najbolja formalno-analitička analiza baroknog slikarstva, to je ona, koju je Wölfflin dao u svojim "Grundbegriffen" (1915). Mi ćemo na ovom mjestu samo naglasiti relativnu vrijednost njegovih antite-

tičkih pojmova. Bez sumnje je, na primjer, da se ba-
Propyläen rok u antitezi l i n e a r n o - s l i k o v i t o
IX 296 naprama renesansi odlikuje novom i daleko bogatijom
345 i raznovrsnijom slikovitošću. Može se čak i vene-
cijansku školu smatrati prelaznim stadijem prema sli-
kovitoj igri svijetla i sjene; u njoj tvrda lokalna
Propyläen boja postaje slikovita, promjenljiva i vibrirajuća.
XI.246 Nesumnjivo je da slikarstvo baroka, osobito u Špa-
njolskoj i Nizozemskoj, razradjuje do nevjerojatnih
mogućnosti kvalitetu slikovitosti na najrazličitije
načine. Drukčije nije ni moglo biti u tom stoljeću
suverene vlasti umjetnika nad slikarskim sredstvima,
koja je renesansa bila pripremila. Vladajući potpuno
bojama i svijetlom barokni se slikari nisu mogli vra-
ćati na linearno rješavanje. Strastveno i patetično
vrijeme stvaralo je svoja nova izražajna sredstva.
Pojam s l i k o v i t o g je, medjutim, više nego
li nedovoljan da definira nove slikarske kvalitete
koje se javljaju kod Velasqueza, Goye, Rembrandta,
Rubensa, Terborcha, niti se vještina upotrebe boje i
Propyläen svijetla od tih i bezbroj drugih majstora može sub-
XI.528 sumirati tim nazivom. Isto tako mnoštvo baroknih maj-
529 stora ne napušta liniju, oni je kombiniraju s chia-
roscurom i bojom u formi koju možemo nazvati i sliko-
vitom, ukoliko to ima neko značenje.

Propyläen Tako isto se nove i veće mogućnosti očituju u
VIII.549 prijelazu na dubinsko slikanje prema drugom Wölff-
linovom antitetičkom paru: p o v r š i n a i d u -
Propyläen b i n a. Dok je quattrocento još često uživao u per-
IX.167 spektivnom produbljenju, cinquecento gradi sliku u
147 površini plohe. Već manirizam je u nekim slučajevima
smjelo razbio prednju plohu i sa svim raspoloživim
373 sredstvima linearne perspektive, svijetla i pokreta
produbio prostor. Da ne ulazimo u interieure Ver-
meera, Rembrandta i Terborcha, sjetimo se otvorenih
dubokih nebeskih prostora Pietra da Cortone ili
Propyläen Bacciccie. Ne treba, naravno, ni ovaj antitetički
XI.235 par, razradjen na rasponu baroka i renesanse, smatra-
239 ti nekom imanentnom zakonitosti linearne evolucije,
koje važi za sva vremena i za sve raspone, ali je ra-
zumljivo da je osvajanje prostora upravo u ovo vri-
jeme bilo nužnost, koja se nametala razvojnom stupnju,
koji je slijedio iza renesanse.

U pitanju kompozicije lika i cijele slike ba-
rok provodi tendencu a t e k t o n s k e o t v o -
r e n e k o n c e p c i j e naprama tektonskoj, na
vertikali i horizontali konstruiranoj, koncepciji
visoke renesanse. O b l i c i s u o t v o r e n i
b e z č v r s t i h g r a n i c a, p r e l a z e
i z a h v a ć a j u u p r o s t o r i z v a n
s e b e. Nema u općoj kompoziciji glavne osi ni sime-
Propyläen trične ravnoteže masa, Suglasja su, kao i u arhitek-
IX.382 turi, slobodna i "daleka". Česta dijagonala razbija
Propyläen tradicionalnu tektoniku. Slika postaje dio cjeline,
XI.251 koja se ne vidi. I upravo u tome treba i vidjeti

atektoniku i otvoronost forme kao daljnji stupanj prema pravoj i višoj realnosti: slika je koncipirana kao ono, što ona ustvari i jeste, k a o d i o c j e l i n e . Toj težnji podvrgava umjetnik sva sredstva. Dok je u gozbi Paola Veronese cio prizor vidljiv i predstavljen na slici, Matia Preti slika Belisazarovu gozbu u tami, u prostoru, koji se na sve strane nastavlja; on slika samo
2o8 jedan njen dio, onaj koji mu upravo treba. To povezivanje slika s okolinom u barokno doba došlo je do svog potpunog ispunjenja. Pejsaž i slika interieura postaju u nekim krajevima glavne slikarske vrste, prostor i svijetlo često postaju jedini objekti, na koje umjetnik obraća svoju pažnju. Na holandeškim pejsažima otvaraju se beskrajni prostori. Medjutim, sam Wölfflin primjećuje da razvoj od tektonske k atektonskoj formi nije neka općenita zakonitost. To je konkretna forma prijelaza i z r e n e s a n s e prema višim stupnjevima spoznavanja i oblikovanja.

Prop.IX. 149 U tom istom smislu treba kao put prema realnosti shvatiti i prijelaz od m n o g o s t r u k o s t i prema j e d i n s t v e n o s t i, koje predstavljaju četvrti antitetički par, u kome se očituje prijelaz iz klasične umjetnosti prema baroku. Raspeće Daniela da Voltere sastavljeno je, bez sumnje, u cjelinu, ali s v e
Weisbach 15 s u p o j e d i n o s t i j o š j a s n e i p o s e b i d o v o l j n e. Ali na kakvom Rubensovom Raspeću pojedinosti postoje i mogu se shvatiti s a m o k a o d i j e l o v i c j e l i n e.

"Barok ne računa u osnovi više s mnogostrukošću samostalnih dijelova, koji su harmonično složeni, nego s a p s o l u t n i m j e d i n s t v o m, u k o j e m p o j e d i n i d i o g u b i s v o j u s a m o s t a l n o s t "(Wölfflin: Kunstgesch.Grundbegriffe, st.169).

Prop.XI. 2o9 Sredstvo, kojim barok postizava cjelovitost kompozicije nije samo otvaranje forme obzirom na crtež i kompoziciju, nego u prvom redu b o j a i s v i j e t l o. Sve je organizirano obzirom na izvjesne svjetlosne momente, koji neke dijelove sasvim zamračuju, a druge ističu, već prema unutrašnjoj zakonitosti, koju slikar unosi u sliku. Nema više ravnomjernog rasvjetljavanja
PropVIII. t.IX. nja klasične renesanse. Isto tako nema više šarenog koloriranja primitivaca, ali niti jasne kolorističke ravno-
Prop.IX. t.IX. teže cinquecenta. Na baroknim slikama sve su boje položene u jedinstvenom tonalitetu. Ponekad one se gube do monohromije. Ali pored te tendence k tonskom slikanju javlja se u baroku i najfantastičnija koloristika, u kojoj
Prop.XI. t.XXI. boje često iskaču do najviših registara. Rasvijetljena mjesta postaju i koloristički najviše naglašena. Dvozvučja i trozvučja jasnih boja vladaju baroknim slikama, koje su sve uskladjene na te osnovne harmonije, koje se tu i tamo opet javljaju u drugim nijansama, tako da se sve nalazi u kretanju.

To je taj princip b a r o k n o g j e d i n s t v a, u kome jedan akcenat iskače i može se shvatiti samo obzirom na cjelinu, u kojoj, često u sasvim drugim tonalitetima odgovaraju druge boje. Vidimo da su b o j e o č i t o p o d r e d j e n e s v i j e t l u, dakle slikovitosti. Umjesto stroge ravnoteže obojenih masa, imamo p o t p u n u s l o b o d u h a r m o n i z i r a n j a, p o d r e d j e n u j e d i n o e k s p r e s i v n o j i d e j i u m j e t n i k a i m o m e n t a l n o j v i z i j i , k o j u j e n j e g o v a m a š t a z a m i s l i l a. Dovoljno je upo-rediti sa kojim grupnim portretom 16.vijeka Rembrandtovu "Noćnu stražu", da se u svim konzekvencama utvrdi jedinstvena kompozicija slike, tako tipične za sjeverno barokno slikarstvo. Sve je podredjeno jedinstvenoj akciji, ali ona je maksimalno k o n c e n t r i r a n a na nekoliko mjesta. Jer i Leonardova "Posljednja Večera" je bez sumnje sagradjena u jedinstvenoj akciji, ali ova je r a v n o m j e r n o rasporedjena na sve pojedince i na sve grupe. Tiepolova "Posljednja Večera" koncentrirana je sva na nekoliko akcenata i likova, koji nose dramu. P o j e d i n o s t i s u s u b o r d i n i r a n e, a n a j č e š ć e i v r l o n e j a s n e, o n e k a o d a s a m o p r i p r e m a j u i p o d u p i r u o s n o v n i m o t i v n a l i k u K r i s t a.

Wölfflin Grund-begr.sl. 95

Može se lakoćom primjetiti kako su svi antitetički parovi zapravo ovisni jedan od drugoga. Tako od otvorene forme, od dubinskog rješavanja i jedinstvenosti kompozicije ovisi t.zv. nejasnoća, koja napram j a s n o ć i renesansnih kompozicija tvori peti Wölfflinov par osnovnih kategorija.

Prop.IX. 21o

"Za klasičnu je umjetnost svaka ljepota povezana sa otkrivanjem forme bez ikakvog ostatka, u baroku apsolutna jasnoća potamnjuje čak i tamo, gdje je namjera bila dati savršenu tvarnost." (Wölfflin,sp.dj.st.21o).

Prop.XI. 2o9

P o s m a t r a n j e i j a s n o o t k r i v a n j e d i j e l o v a j e s a s t a v n i d i o k l a s i č n e u m j e t n o s t i. Barokne slike su komponirane "slučajno", a ne "za gledanje", one nisu (tobože) radjene radi reprezentiranja. Nejasnost barokne kompozicije je t r a ž e n a i p o d v r g n u t a o p e t t r a ž e n o m d o j m u e k s p r e s i j e. Ta je nejasnost postizavana ne samo nejasnom kompozicijom nego i bojom i svijetlom, zatamnjivanjem velikih dijelova prostora i volumena. Javlja se t.zv. "slikovita rasvjeta". D o k j e u k l a s i c i s v i j e t l o b i l o i s t o š t o i m o d e l a c i j a o b l i k a u n j i h o v o j p u n o j v o l u m i n o z n o s t i, o n o j e s a d a s l o b o d n o i e k s p r e s i v n o, n e v e z a n o z a v o l u m e n i t v a r n o s t t i j e l a. Isto tako je Leonardo, koji je znao za postojanje refleksa i komplementarnih boja u sjenama, branio njihovu upotrebu: radi principa jasnoće, koji je trebalo pod svaku cijenu

sačuvati. Perceptivna snaga čovjeka, kao da se u to doba
još protivila, nesigurna i nesavršena, svakom otežava-
nju prikaza. Zato Leonardo i govori o "pravim" sjenama,
koje se sastoje od lokalne boje pomi-
ješane sa crnom. Ipak već u Veneciji javlja
se boja kao nešto, što ne pripada isključivo tijelima
(kao njihovo lokalno i stvarno obojenje), nego kao "veli-
ki elemenat", u kome stvari postaju vidljive i promjenlji-
ve. Boja nije tu interesantna materija, data jednom za
uvijek i nepromjenljiva; ona tek nastaje s našim posma-
tranjem, ona vibrira pointirana kao na Tizianovim granu-
Prop.IX. liranim površinama. U klasičnoj umjetnosti boja
t.XXIII. pripada predmetima, akcenti su vezani za
kompoziciju masa. Na baroknim slikama, koje se ponavlja-
ju na više mjesta, što već samo po sebi negira predmet-
Pro.XI. nost boje. Ona postaje organ slobodne kompozicije, a to
t.XXI. svakako znači postizanje većih mogućnosti subjektivnog
izraza. To je ona mjera subjektivizma, koju je barok do-
stigao, i koja na prvi mah izgleda kao negacija realizma.
Ona, medjutim, stoji u službi slikanja ličnog dojma i, u
toj periodi, može se smatrati samo otkazom od naturaliz-
ma i produbljenjem realističkih mogućnosti.

U kiparstvu

Obzirom na ograničenost tematike i izražajnih
sredstava kiparstvo je od svih likovnih grana najmanje
podložno promjenama. Ali na prijelazu od renesanse u ba-
rok ono se ipak mijenja i prilagodjuje novom osjećanju i
novim zahtjevima. Wölfflinove kategorije ne mogu se pro-
tezati na svu plastiku baroknog razdoblja uopće, osobi-
to ne na plastiku španjolskog verizma, francuskog kla-
Prop.IX. sicizma, i kasnogotičku plastiku alpskih zemalja. One se
464 uglavnom odnose na talijansku baroknu skulpturu. Obzirom
465 na antitezu linearno - slikovito može se eventualno reći
da se barokna statua ne razvija unutar odredjenog obrisa,
nego dozvoljava posmatranje sa više,
pa i sa svih strana. Forme su, dakle, žive
i pokrenute, a tako isto i površine i prijelazi. Nemirne
Prop.XI. plohe, koje kao da se mijenjaju pod našom rukom ili po-
187 gledom. Svijetlo i sjena su u kla-
189 sičnoj skulpturi sredstvo mo-
192 delacije volumena, ovdje ono o-
193 življava površine, epidermu i
draperije, stvara iluziju živo-
ta. Slikovita iluzija života nadomješta opipljivu pla-
stičnost klasičnih oblika, i to ne samo iluzija pokreta
i časovitog tranzitornog stanja, nego i iluzija
materije, koja je uvijek prikazana u svojoj pred-
metnoj konkretnosti.

Barokni likovi nisu, dakle, nikad izolirani i ne-
pomični; oni su uvijek u nekom odnosu,
čak i kad su sami, uvijek su u nekom bilo vanj-
skom, bilo unutrašnjem pokretu.

Taj se pokret najčešće razvija u s v i m d i m e n z i j a m a. izvija se iz tamne folije niše ili oltara. Bilo ne cijelom liku, bilo na portretu momentalni je život privukao svu pažnju kipara, kao što i nas obuzima.
Prop.XI. Dovoljno je sa kojim renesansnim portretom uporediti
t.VIII. portret Kardinala Borghese od Berninija, na kome takoreći nema jedne odredjene linije, nego se sve prelijeva i razvija na sve strane, sve igra u svijetlu kao kod kakvog portreta Fransa Halsa, sve je zahvaćeno u cjelini
Prop.XI. momentalnog dojma. A još više je to slučaj kod portre-
192 ta F r a n j e I. E s t e ili k r a l j a L j u-
193 d e v i t a XIV. Ako uzmemo kao primjer kakvo Pugetovo djelo, Sv. Ambrozija na primjer, vidjet ćemo kako je k r e t n j a r a z b i l a s v a k u s i l h u e t u, a volumeni su se tako reći dematerijalizirali, tektonska organizacija nestala, a svijetlo struji u šupljine i preko nemirnih ploha.

Prop.IX. Na taj način očituje se nužno u baroknoj skulptu-
474 ri i antiteza p o v r š i n a i d u b i n a, jer razvoj kretnje i slikovitosti nužno traži napuštanje plohe i plošnog grupiranja likova. Uporedimo li sa Medičejskim grobnicama Berninijeve grobnice U r b a n a VIII. i A l e k s a n d r a VII. vidjet ćemo kako se i sama kompozicija likova provodi u dubinu, i to čak na staroj temi zidne grobnice. I l u z i j a r e a l n o s t i k a o d a p r e l a z i u n a t u r a l i z a m. F o n t a n a T r e v i u Rimu dočarava čak iluziju čitave jedne komplikovane situacije na moru, koja se može i mora gledati sa svih strana. O b r i s i p l o h a n e g i r a n i su d o k r a j a.

U okviru jedne same figure slikovitost i dubinsko rješavanje nužno dovodi do atektonske otvorene forme,
Prop.XI. u kojoj nestaje svaka klasična ravnoteža. Pogledajmo
315 kakvu Pugetovu ili Berninijevu statuu, ona je organizirana naizgled sasvim proizvoljno obzirom na klasične principe silhuete i kontraposta. Ali ta "proizvoljnost" nije
434 neka samovolja, ona je podvrgnuta unutrašnjem sadržaju, kretnji, jer je iznutra motivirana strastvenom baroknom akcijom. A isto tako barok ne usklađjuje figuru sa arhitekturom po starim klasičnim kanonima vertikala i horizontala, nego je baca tobože proizvoljno po arhitektonskim
359 skim elementima i interieurima slijedeći hipertrofirani patos i frenetičnu dekorativnost, koja je u zakonitosti tog društva i vremena.

Sloboda, koju na taj način skulptura postizava, ogromna je i sposobna za sasvim nove ekspresivne potrebe. Treba je, dakle, isto kao i u slikarstvu, smatrati ne samo novim, nego i v i š i m stadijem u razvoju umjetnosti. Bez sumnje, ona time dobiva izvjesne ideološke i klasne karakteristike, koje nam je čine stranom i često neugodnom, ali treba i tu umjetnost zamisliti u nje-
436 nom vremenu, u okviru cijelog arhitektonskog ansambla;
444 u njemu ona živi intenzivnim životom pokreta, osjećanja

i zanosa. Velika umjetnost jednog velikog vremena, puna strasti i novih otkrića i umjetnika, koji su živjeli u različitim sredinama intenzivnim i punim životom.

Sadržajno odredjenje baroka kao stila.

Takvo se odredjenje baroka u potpunosti može dati samo opširnim i ekstenzivnim izlaganjem različitih njegovih škola i pravaca, a to znači ono se može steći samo u h i s t o r i j i umjetnosti ovog razdoblja. Mi ćemo zato dati u ovom poglavlju samo neke osnovne karakteristike, i to za sada samo obzirom na onaj dio barokne umjetnosti, koji je izrastao na području zemalja zahvaćenih protureformacijom.

Prema Pevsneru

Sjetit ćemo se da se Pevsnerova teza o baroku sastoji u tome, što ga on gleda i tumači prvenstveno kao p o s v j e t o v l j e n j e u m j e t n o s t i. Mi ćemo kasnije vidjeti da je to dobrim dijelom točno, premda niti to ne iscrpljuje do kraja njegovu suštinu. Ne ulazeći za sada u taj problem, t.j. problem uslova, koji su uslovili novu sadržajnost baroka, mi ćemo moći samim pregledom njegove historije utvrditi (čim sa formalne analize predjemo na sadržajnu) novu tematiku, koju barokna umjetnost (slikarstvo osobito) sa sobom donosi.

Ne ulazeći na sjever, gdje čitava područja i pravci kidaju s religioznom temom, mi i u Italiji nailazimo na pojavu novih genrea. U prvom redu p o r t r e t, koji je dosegao takvo značenje u 15. vijeku, a u 16. dobio svoje prve specijaliste (Holbein na sjeveru, a Moroni na jugu, na primjer). U baroku Italija ne može pokazati takve majstore portreta kao što su Rembrandt,
Pevsner-Grautoff Hals i Velasquez, ali cio niz s p e c i j a l i s t a
javlja se u to doba (Tinelli, Carbone, Ceresa, doselje-
87 ni Susterman), a još više u 18.vijeku (Ghislandi, Rosalba Carriera, A.Longhi i dr.). Tek u barokno doba jav-
155 ljaju se, dakle, i u Italiji umjetnici, kojih se cio o-
t.XII. pus sastoji od portreta, nešto, što se u ranoj, pa i visokoj renesansi ne može ni zamisliti.

loo A isto tako je i sa p e j s a ž o m. Još u 16.
Prop.XI. v., kod Tintoretta, pejsaž je tek fantastična inproviza-
219,221 cija. U 17.v. rade u Italiji na pejsažu pretežno sjevernjaci: Brill, Elsheimer, Claude Lorain, a od domaćih
22o An.Carracci. Nakon njega slijede pejsaži bolognеške ško-
248,249 le (Domenichino, Guercino), pa Fr.Grimaldi, S.Rosa, B. Torrigiani, što je sve naravno po obujmu i po kvaliteti daleko od nordijskog pejsaža. A r h i t e k t o n s k i
Pevsner p e j s a ž polazi još od Polidora da Caravaggia iz 16.
212 v., a kulminira kod Francuza Claude Lauraina. Ali kao
213 specijalnost taj genre nalazimo kod Talijana istom u 18. vijeku: Parrini i Piranesi. F a n t a s t i č n o s l i k a r s t v o r u i n a razvija se arhitekton-

skog pejsaža i to, uglavnom, preko t.zv. q u a d r a -
88 t u r i s t a (Lauretis, Tassi, Curuti, Quaini, Bruni, Fumiani). Najbolji predstavnik slikara ruina je G i o v. G h i s o l f i, a onda, naravno, P a n i n i i P i - r a n e s i .- Pravi pejsaž dolazi, medjutim, do uni-
159 verzalnog značenja tek u Veneciji i to u 18. vijeku sa Guardijem i Canalettom. To područje, medjutim, stvarno već izlazi iz protureformatorske umjetnosti Italije i jedva da se može nazvati baroknim.

Isto tako kao u pejsažu, niti u m r t v o j p r i r o d i ne može se Italija pohvaliti nečim, što bi se moglo uporediti s nizozemskom mrtvom prirodom, ali i ovdje je ovaj genrè ipak znak izvjesnog posvjetovljenja umjetnosti. Najranije se javlja u Italiji "mrtva priroda" kod Vincenza Campi i Passerottija (u tragu Aertsena i Bueckelaera). To je tek samo nizanje mnogih vidjenih predmeta, u kome predmetni, materijalni interes prevladava nad artističkim. Zatim su tu slikari cvijeća iz Rubensova kruga, ali većinom su to doseljeni sjevernjaci, najprije Jan Brueghel, Daniel Seghers i Abraham Brueghel. U Rimu ih nasljedjuje M a r i o N u z z i d e i F i o r i (1603-1673), M i c h e l a n g e l o C e r q u o z z i. Ali prava mrtva priroda bez ikakvog gomilanja i sa interesom položenim isključivo na umjet-
Pevsner nićku reprodukciju materije i ugodjaja, javlja se u Ita-
89 liji na slikama Caravaggia, od kojeg, medjutim, znamo samo jednu "čistu" mrtvu prirodu, "K o š a r u iz Ambrosiane. Njegove "muzičke" mrtve prirode našle su nasta-
90 vak na slikama E v a r i s t a B e s c h e n i s a (1617-1677) iz Bergama, sa tvrdim, taktilno vrlo čvrsto gradjenim instrumentima i ostalim predmetima.

Mrtva se priroda razvija punim zamahom nešto kasnije, u petom deceniju: na sjeveru na slikama Rembrandta, Vermeera, zatim one Claesza i Kalffa; na jugu na slikama Zurbarana, Velsaqueza, Ribere. U Italiji ona se razvija u daleko manjem obimu unutar bolognske škole: P.P. Bonzi, P.A. Berbieri. U Napulju: P. Porpora i G.B. Ruopolo sa slikama voća i povrća. Ribe je slikao mnogo bolje i već sa interesom na isključivo likovnu draž poje-
91 dinog predmeta i materije G i u s e p p e R e c c o (1634-1695). Sa svojim srebrnastim i plavkastim bljescima na tamnoj i crvenoj materiji, on se približava najboljim holandeškim slikarima tog doba. Njegovi sljedbenici A. B e l v e d e r e i B a l d. d e C a r o ne mogu ipak nadoknaditi veliki manjak i slabost mrtve prirode u Italiji kroz ovo barokno razdoblje. Ne mogu to ni druge neke manje slikarske vrste, a ni slikarstvo stada (koje polazi od Bassaneza) i životinja uopće, koje zastupa cio niz slikara: Scorza, Jan Roos, A.M. Vassallo u Genovi, zatim Rosa di Tivoli, D. Brandi, Mulier i dr.

Nešto značajnije mjesto zauzima u talijanskom baroku, premda ne dosiže ono značenje i umjetničku vi-

Prop.IX. t.XXV 298 Pevsn.49 Prop.XI. 21o

sinu kao na sjeveru, g e n r e - s l i k a (Sittenbild). Prvi svoj apogej ona dosiže već na kraju rane renesanse sa Giorgionom, i razvija se kasnije u krugu njegova utjecaja kroz 16.vijek (Dosso, Romanino, Abbate). Začetnik te vrste u pravom smislu riječi je Caravaggio, koga nasljedjuje cio niz učenika (Manfredi i dr.) - S i t n o f i g u r n a g e n r e - s l i k a, premda je nalazimo već u renesansi (Carpaccio, Bonifazio), u baroku se zapravo nadovezuje na neke sjeverne slikare (Elsheimer) i daje niz majstorskih ostvarenja od Fettija i Crespija do Longhija i Guardija.- P u č k u g e n r e - s c e n u uvode J. L i s s i P i e t e r v a n L a e r, zv. Bamboccio ("Bambocciate"), koga nasljedjuju opet mnogi stranci kao M i e l, W a e l, W o u w e r m a n, te C e r q u o z z i. J a c q u e s C a l l o t a, koji radi u Italiji, nakon 162o nasliјedjuje u njegovom genreu S t e f a n o d e l l a B e l l a. - S l i k a r s t v o b i t a k a u realističkom smislu, koje se razlikuje od idealiziranih bitaka 16.vijeka, zastupano je osobito sa Callotom i Cerquozzijem (16o2-16o7). To su duhovite i žive naracije snažnih boja i kontrasta. Na viši stupanj digao je tu slikarstvu vrstu J a c q u e s C o u r t o i s zv. Bourguignon (1621-1675), sa učenicimă A. C a l z a u Italiji i J o s e p h P a r r o c e l. U Napulju se razvio, medjutim, najveći slikar bitaka S a l v a t o r R o s a. Tu realističku vrstu spojio je s herojskom bitkom L u c a G i o r d a n o na nekim svojim slikama.

Prop.XI. 222 27o 319 Pevsner 92 Prop.XI. 25o

Može se iz tog kratkog pregleda uočiti kako je umjetnost u Italiji, dakle, u jednoj par exellence baroknoj umjetnosti, samo svojim manjim dijelom prešla na profane i realističke vrste. U svom ogromnom dijelu slikarstvo je ostalo religiozno i akademsko, tako da se ovo posvjetovljenje, koje Pevsner naglašava kao jednu od osnovnih osebina baroka, može u punoj mjeri zapaziti samo na sjeveru. Činjenica je, medjutim, da je barok u svojim pravim stilskim kvalitetama dala ipak upravo Italija ili, točnije, ona ga je formulirala najranije i u najvećem opsegu preko svojih velikih inicijatora: u slikarstvu Caravaggia i Carraccia, u kiparstvu Berninija, u arhitekturi Michelangela i njegova kruga. T o j e p o s l j e d n j a v e l i k a i n i c i j a t i v a I t a l i j e. Da bismo mogli odrediti uslove i sadržaj te inicijative potrebno je razmotriti novu sadržinu njenog glavnog i pretežnog dijela, t.j. religiozne umjetnosti baroka.

Prema Weisbachu

U skladu sa svojim shvatanjem baroka kao umjetnosti protureformacije, Weisbach postavlja u knjizi "Barock als Kunst der Gegenreformation", pet osnovnih sadržajnih elemenata barokne umjetnosti: herojizacija, mistika, erotika, asketika, okrutnost.

1. Herojski ideal kooptirala je već renesansa
kao sadržajni elemenat svoje umjetnosti. Ona ga nije
Prop.VIII. razvila samo u oslonu na antiku, nego ga je razvila da-
337 lje i nadišla učinivši od njega nosioca bilo religioz-
336 nog, bilo humanističkog ideala. Čak i golo tijelo rene-
sansa je drugačije prihvatila: ono je uvijek izraz du-
hovnog nekog unutarnjeg stanja. Visoka renesansa je taj
naturalizam quattrocenta organizirala u smislu visoko-
Prop.IX. harmoničnog patosa i nekog idealiziranog herojizma, kako
171 je to već Rafael u Stanzama započeo. Michelangelo je pak
141 herojizirani akt učinio jedinim izražajnim sredstvom
svoje umjetnosti: njegova umjetnost znači ustvari spaja-
nje antikne herojizacije sa kršćanskom simbolikom, i ona
se nužno nalazila često na granici manirizma, pa i pre-
204 lazila tu granicu. Veći dio manirističke herojizacije
nakon njega (Arpino, Zuccari i dr.) je konstruktivno-
intelektualistički u akademskom smislu. U takvom shva-
ćanju i prikazivanju "herojskog" barok je unio izvjesne
izmjene.

"Budući da je osnovna razvojna linija slikovita
Prop.XI. i iluzionistička, radi se o tome da se i herojski ele-
251 menti s njome usklade. Što se tiče duhovno-duševnog sa-
držaja, smjera se, nasuprot manirističkom konstruktivno-
t.XXI. intelektualističkom postupku, da se u svakom pojedinom
slučaju pruži jasno psihološko motiviranje iz tematskog
zbivanja i odnosa situacije. Sve više napredujući natu-
ralistički razvoj doveo je do toga, da se fiziognomika
glave obogatila snažnijom i s novim izvorima pojačanom
karakterizacijom- Patetičkoj pokrenutosti tijela odgo-
vara afektom pojačana emocija izražaja lica i teži se
tome da se sve što je više moguće medjusobno izjednači."
(Weisbach, Barock als Kunst der Gegenreformation, st.49).

261 Tako dolazi do strastvenih baroknih ekspresija,
često do nepodnošljivih pretjeranosti, koje su nespojive
sa klasičnim osjećanjem visoke renesanse. Rubens i Ber-
nini su prototipni umjetnici tog načina. Čitava orga-
nizacija slike i kipa uskladjena je s tom ekspresijom
fizionomije, s osnovnim sadržajem slike.

242 Herojski sadržaj može biti profetski ili misti-
Brinckm. čan, ali barok je po svojoj patetičnoj ulozi više sklon
Barock- profetskom heroizmu, premda se mističnost vraća često
skulpt. ne samo u Italiji i Španjolskoj, nego i u njemačkoj dr-
235 venoj skulpturi. Ali s vremenom se ta heroizacija sve
236 više banalizira i posvjetovljuje, pa tako i kod samog
Rubensa herojizam prelazi u čisto tjelesno-čulnu kate-
goriju, što je vidljivo i na "Posljednjem Sudu". Unutar
religiozne umjetnosti to je vrhunac posvjetovljenja, a
Prop.XI. akt je naglašavanjem spolnog izgubio već sasvim svoju
278 nekadašnju idealnu simboliku. U Italiji su tokom vreme-
T.XXIII. na profanizacija i ohladjenje religioznog žara nužno
uslovili i "ispražnjenje" herojskog i fizionomijskog
sadržaja na likovima protagonista. Ali sve do Tiepolo-
ve vedre i dekorativne dvorske herojizacije traje ta

potreba triumfatorske protureformacije da svoju pobjedu oblikuje likovno svim mogućnostima, koje su joj stajale na raspolaganju. Ali dvorski rokoko stil 18.v.vidljiv je ne samo u Italiji, nego i u mno gim drugim zemljama koje su stajale pod utjecajem talijanskog visokog baroka.

507 U Španjolskoj bio je italijanizirajući manirizam
508 16.vijeka prevladan domaćom naturalističkom umjetnošću, koja je imala duboki korijen u psihi španjolskog naroda, u mističnoj introverziji španjolske religioznosti.

Pevsner 113 2. M i s t i k a i 3. E r o t i k a sa svojim različitim oblicima nalaze različitim putevima svoj odraz i u umjetnosti. U prvom redu tematski, s temama, koje izričito pokazuju neko mistično zbivanje, najčešće doživljavanje vizije, kao i objektiviranu viziju samu.
Prop.XI. 528 Trebalo je zato akumulirati izvjesna iskustva, posmatranjem ili izučavanjem zapisa i mistične literature uopće. Takva tema nosi sa sobom izvjesne vanjske oznake u držanju i ekspresiji. Mistično stanje zanosa i introverzije,
507 t.XXI. karakteristična mistična molitva i sve patološke deformacije tijela i lica, ova naturalistička umjetnost baroka donosi na svojim slikama. Religiozni fenomen i duševno stanje prikazano je na njima odgovarajućim prizorima počevši od tihe kontemplacije do divljeg zanosa. "Unio mistica" počinje sa šutljivim govorom, sa posmatranjem i pojačava se s izrazom lica. Samo umjetnost, koja potpuno vlada svim likovnim i izražajnim sredstvima, u stanju je da slijedi ta stanja u mimičkim i fiziognomijskim evolucijama.

Weisbach 27,28 30 U renesansi samo rijetko su iznošena i oblikovana mistična stanja, najviše na zanesenim ličima Peruginovim i na poznatim freskama Sodome u Sieni. A Correggio je to prenio u izrazito tjelesno-čulno područje: Sve je tako ljudski, čulno, nježno i pristupačno. "Smrt sv.Placidija i Flavije" je tipična za prijelaz tog nježnog
31 senzualizma u ekstazu. Elemenat mistike miješa se tu s
32 erotikom i okrutnošću. I kod Lotta nalazimo tu mističnu sklonost u obliku suzdržanog sanjalaštva, kao što je uopće Gornja Italija pripremila velike mogućnosti na tom području. Preko manirizma druge polovine 16.vijeka ide
33,34 razvoj prema baroknoj mistici. Likovno stojeći izmedju Correggia i Venecijanaca, Federigo Barocci je izraziti nosilac tog kretanja. Na svojoj sv. M i c h e l i n i on je upotrebio sva raspoloživa sredstva i boju i liniju i pokret, da predoči duševno stanje; on baca mistična
Pevsner 72,73 svijetla i oblijeva scenu religioznom romantikom. I upravo svijetlo kao nematerijalan, "nebeski" elemenat postaje sve više sredstvo mističnog dočaravanja nekih tajanstvenih spiritualnih stanja. Svijetlo i u samoj mistici, u ekstazama, igra osobitu ulogu i čim je slikar-
Weisb. 33 stvo 16. vijeka osvojilo tajne luminizma, u Veneciji kao i izvan nje, ono je odmah prešlo na oblikovanje nadzemaljskih rasvjeta. Već kod Baroccija to u punoj mjeri dolazi do izražaja na "Stigmatizaciji sv.Franje", koja se zbiva u tajanstvenoj noći, punoj nenadanih bljeskova i refleksa. Vatra u pozadini takodjer djeluje

tog fantastično mističnog ugodjaja, koji je nezamisljiv u klasičnoj umjetnosti. N a t u r a l i s t i č k o i l u z i o n i s t i č k a u m j e t n o s t b a r o k a m o g l a j e t e k u p u n o j m j e r i i s k o r i s t i t i o n o, š t o s u k a s n i m a n i r i s t i u I t a l i j i d o s t i g l i p r e v l a d a v a j u ć i e k l e k t i č k i i e p i g o n s k i k a r a k t e r s v o g s t i l a i r a z v i j a j u ć i s e s a m i u p r a v c u b a r o k a.

Polazeći od upravo tih manirističkih tekovina,
36 koje nalazimo tako izrazito razvijene u Veneciji kod Tin-
Prop.XI. toretta, El Greco je na terenu španjolske religioznosti
502,503 razvio do vrhunca slikarsko prikazivanje mističnih prizo-
ra i vizija. Sve suvišno nestaje sa površine slike, paž-
nja se koncentrira na liniju i svijetlo, na izobličena
lica i produžene udove. Gestikulacija je suzdržana kako
je to odgovaralo španjolskoj prirodi, ali spiritualiza-
cija je prožela sve likovne elemente. U mnoštvu slika sve-
t.XI. taca i svetih prizora El Greco prikazuje najrazličitije
stupnjeve religioznog zanosa prilagodjujući i stvarajući
za to nova izražajna sredstva. To je El Grecovo slikar-
stvo čulno i morbidno usprkos svoje mističnosti, često
erotično i feminino, čak romantično u smislu neke sen-
timentalne bolećivosti. Njegov registar je ogroman. Ni-
gdje religiozna duhovnost nije našla takve umjetničke
korelate i oblikovala se vizuelno tako adekvatno kao na
njegovim slikama, dematerijaliziranim ne samo neobičnim
deformacijama, nego prvenstveno s v i j e t l o m. Nje-
govo svijetlo nije, kao kod Caravaggia, vezano za tije-
Weisb. la i volumene, ono je svijetla supstanca u prostoru, koja
43 razriješava sva tijela granice, i simbolizira neka nad-
tjelesna stanja i nadzemaljske odnose; sve postaje ma-
gično i čudesno, kao na "Silasku Duha svetog", gdje je
upravo svijetlo postalo elemenat čuda i posvećenja.

Ali zanimljivo je, da je glavna linija španjol-
skog religioznog slikarstva išla ne manirističkim El Gre-
Prop.XI. covim pravcem, nego naturalističkim. Umjetnost Ribere je
509,511 druga komponenta španjolskog baroka, ali oplodjena iz-
512 ravnim dodirom i kolorizmom venecijanske škole. U toj se
struji naturalizam spaja sa spiritualizmom na osobito
528 španjolski način. Taj je naturalizam u neposrednoj vezi
529 sa životom, sa poukom i svakidašnjicom. Slučaj Zurbara-
nove jasne, konkretne i jednostavne umjetnosti karakte-
ristična je za tu realističku tendencu španjolskog ba-
Weisb. roka. Namjera Zurbaranova jest: o b j e k t i v i r a-
45 t i d o k r a j n j i h g r a n i c a m o g u ć-
n o s t i j e d a n n e s t v a r n i, m i s t i č n i
p r i z o r, u č i n i t i g a š t o k o n k r e t-
n i j i m, v j e r o j a t n i j i m, s v a k i d a-
š n j i j i m. Proces je, dakle, protivan El Grecovom,
a težište se nalazi na psihološkoj adekvatnosti izraza
46,47, na licu, kao kod H e i n r i c h a S u s a n s k o g
48,49 ili Sv. F r a n j e iz Londona, na kojih licu je mi-
stično i ekstatično stanje prikazano maksimalnom reali-
stičkom zornošću. To je neka gruba, cilovita i često pu-
čka mistika, koja se vidi na R e d o v n i k u iz Lyo-

na, različita od čulne i feminine mistike El Grecove.
50,51 U skulpturi ta unutrašnja napetost izmedju naturalizma i
spiritualizma još je izrazitija, a očituje se u veri-
stičkoj obojenoj crkvenoj plastici. Montanes, na pr.,
tu zastupa onu istu pučku, jednostavnu, ali uvjerljivu
umjetnost kao Zurbaran u slikarstvu.

Drugu, optimističku i vedru stranu španjolske po-
božnosti, nalazimo kod Murilla. Bez asketski divljeg
zanosa, on slika religiozno blaženstvo i nepomućenu sve-
53,54 tost nebesa, uvjeren u duševno spasenje. Polazeći tako-
djer od španjolskog naturalizma, on idealizira kršćan-
sku mitologiju u smislu nekog ljupkog, mekog i feminizira-
nog ideala, koji svršava u vulgarizaciji. Mistični se mo-
55 tivi pretvaraju u sladunjavo odnošenje likova, u isto ta-
Prop.XI. ko sladunjavo koloriranje nježnim i laganim bojama. Po-
538 gled Murillovih "Imaculata" je upravo simboličan za kva-
litet njegove umjetnosti; to nije neka nebeska herojiza-
cija, nego nježna erotička divinizacija jednog sasvim
običnog ljudskog bića. Evolucija barokne religioznosti
17. vijeka može se zapaziti i na tom novom sadržaju, koji
je Murillo unio u umjetnost Španjolske. Nadstvarni pri-
zori vizije i glorije slika Murillo ne u naturalističkoj
konkretnosti, nego srazmjerno njihovim "nebeskim" kvali-
tetama, dočaravajući svojim iluzionističkim sredstvima
njihovu lakoću, imaterijalnost i nebeski fluidum, koji
ih okružuje i osvjetljuje difuznim svijetlom. Sila teže
prestala je da djeluje u tom prozračnom eteru.

Weisb.56 G l o r i j a, kao osnovna tema baroknog iluzio-
Prop.XI. nističkog slikarstva razvila se, naravno, u Italiji pre-
233,235 ko etapa Correggio, Tintoretto, Veronese, Lanfranco, Pietro
237,239 da Cortona; ona je prekrila svodove i apside baroknih
crkava, kao njihovo nužno produženje. Trebalo je dočara-
vati ono što je nedohvatljivo i što ustvari ne postoji.
P o j m o v i m a k a o š t o s u : b e s k o n a č -
n o s t, v j e č n o s t, b l a ž e n s t v o t r e -
b a l o j e n a ć i l i k o v n e k o r e l a t e,
č u d o j e t r e b a l o s l i k a r s k i o b -
j e k t i v i r a t i. Takva nebeska teatralna glorija
nije u Španjolskoj našla toliko široku primjenu kao u
Italiji, ali je zato u Španjolskoj bila m n o g o
d u b l j a i p r o d u h o v l j e n i j a. Vanjski
patos i herojska gesta prevladavaju još uvijek u Italiji
kao naslijedje klasične umjetnosti, koje još uvijek tra-
je. Umjesto meditativne introverzije, deklarativna gesta
Weisb. i vječni prema nebu upravljeni pogled, kao na slikama
57,58 Guida Reni ili Carla Dolci. Elementi tjelesne deformaci-
Pevsner je (nesvijest, grčevi i dr.) često se prikazuju. Na Lan-
124,145 francovoj slici "Ekstaza Sv. Margarite" možemo vidjeti
jedno do gadjenja izobličeno lice; religiozna historija
Prop.XI. u svojoj najočitijoj konkretnosti postaje tu motiv simu-
187 lacije, kao što to postaje i erotički zanos u nekim
djelima Berninijevim. V i z i j a s v. T e r e z i j e
je prototip takve čulne i do krajnosti erotizirane re-
ligioznosti. Bernini je oživio zato svu površinu, a kroz
Weisb. grupu proveo libidinoznu struju, prelio je svijetlom, ko-
61,62 je pada sa prozora otvorenog iznad oltara - jednom rije-

či, on je upotrebio sva iluzionistička sredstva da bi prizor dočarao. I tako u mnogim svojim djelima Bernini pretvara religiozno osjećanje u čisto tjelesno-čulni doživljaj. Treba, kao na klasičan slučaj, ukazati na B l. L o d o v i c u A l b e r t o n i, koja čak umire sa ero-
Prop.XI. 258,257 tičkom ekstazom na licu, na rukama i u cijelom tijelu. I upravo Bernini je kao nitko izgradio svoju senzualističku skulptorsku tehniku, koja oživljuje površinu draperije i epiderme, a herojski ideal, klasičnog cinquecenta pretvara u erotično-mistični patos, koji je odgovarao religioznosti tog vremena. Formalni aparat te umjetnosti je likovni korelat religiozno-pedagočkih vježba kakve je Ignacije Loyola uveo u religioznu praksu, i tek mnogo kasnije ljudi su postali svijesni o čemu se tu zapravo radi (De Brosses 1739), tako da Burckhardt može smoći za Berninijevu grupu samo riječi ogorčenja. To je za nj "odvratna degradacija natprirodnoga".

Čulni, dapače erotični sadržaj religiozne umjetnosti seicenta je fenomen prvorazrednog kulturno-historijskog značenja. Akt je u protureformaciji postao upravo
Weisb. 63 nosiocem erotike, naglašen spolno sve više i prelazeći od snažne i zdrave čulnosti renesanse prema profinjenom i bolesnom. Svetice, i to osobito neke i u osobitim situacijama, postaju tražena tematika, a sva pro finjena sredstva razvijene slikarske tehnike upravljena su na morbidno oživljavanje otkritih dijelova tijela, na poten-
64 ciranje čulnog djelovanja. Kakve je samo situacije barok znao da izmisli u povodu sudbine Magdalene pokajnice, u napetosti koja postoji izmedju čulne njene nagosti i rezignirano-romantičnog psihološkog sadržaja. Vrijeme je tražilo dvoličnost tog prizora u slikama Furinia i Guer-
65 cina, u kipovima Berninija, kao što su i pjesnici tu dvoličnu situaciju opijevali u svojim pjesmama. A tema je bila osobito obljubljena za privatnu, kućnu upotrebu, ne uvijek religioznu, naravno. Lijepe žene, u zavodničkim situacijama, sa svom snagom mladosti slikane su, medjutim, i klesane i za crkvene potrebe, obogaćene u svojoj čulnosti, i s onom bolnom i tužnom sadržinom, koja je još više privlačila unutrašnjim kontrastom. Furinijeve Magdalene, ovite chiaroscurom i sjetom, osobitih
66 rasvjeta, Guercinove sanjalačke i polunage djevojke - ni su više antikne teme organski predstavljene i osjećane nagosti; to je neposredna životna čulnost, makar i transformirana i prekrita religioznim plaštem, potencirana kao na drezdenskoj slici Marcantonia Franceschini, često i do sadističkih situacija.

Inkvizicija, pa i karakter religioznosti nisu u Španjolskoj dozvolili u ovolikoj mjeri erotizaciju religiozne umjetnosti, ali čulni su elementi i tu često provaljivali postavljene ograde. Pa i ne samo konkretnu tematiku Sv.Magdalene i ostalih lijepih svetica, nego i sve ostale prizore znala je barokna umjetnost obojiti čulnim sadržajem.

4. 1 5. O k r u t n o s t i a s k e t i k a
Weisb. ulaze sada u baroku u punoj mjeri u sadržaj umjetnosti.
71,72,73 Najrazličitije vrste mučenja i ubijanja ispunile su ol-

tare baroknih crkava. To je bila nova potreba protureformatorske crkve; zornim prikazom izazvati saosjećanje i pobožnost vjernika. A isto tako javlja se i cijelo mnoštvo starih asketa i pustinjaka, prikazanih svom bezobzirnošću naturalizma, u čemu je već Caravaggio dao prototipne uzore. Ribera je bio osobito sklon tom materi-
67,69. jalnom, tjelesnom asketizmu, tom pažljivom opisivanju tjelesne propasti, kod čega je naglasak (za razliku od El Grecovih "Martires espirituales") postavljen upravo na fiziološku deformaciju. To je opet čulnost svoje vrste, brutalni apel protiv tijela i ovozemnog života uopće.

Prop.XI. Opći naturalistički razvoj baroka išao je uporedo
70,71 s tim novim idejnim sadržajem, odnosno on je bio izraz, rezultat pomjeranja u religioznosti i u psihološko-afektivnoj strukturi naručilaca i "potrošača". To pomjeranje dolazilo je do izražaja i u poeziji (Marino:Ubijanje djece u Betlehemu,1620), sa zornim opisima stravičnih i krvavih prizora. Vidjet ćemo tu zornost, direktnost i suge-
Weisb. stivnost baroka ako uporedimo, na primjer, K a m e n o -
70,71 v a n j e S v. S t j e p a n a od Giulia Romana s onim C i g o l i a iz 1586. To je već barokna kompozicija i sasvim slikovito rješenje, krvavi metež u koji gledalac biva silovito uvučen svom snagom baroknog iluzionizma. Svi animalni prainstinkti uzdignuti su tu do jednog krvavog patosa. Nema više renesansne ujednačenosti. Sva su sredstva dozvoljena da bi se postiglo željeno djelovanje: kretnje, boje, ekspresija, fizionomija sudjeluju u razularenoj orgiji ubijanja.

Weisb. Dramatika baroknog doba tražila je i razbudila
74 krvničku fantaziju. Čak i zastpnici klasicizma, kao Ni-
Prop.XI. cola Poussin na M a r t i r i j u sv. E r a z m a, zna-
331 li su često platiti danak zahtjevu vremena. Treba zamisliti te slike, koje mi danas jedva podnosimo, na oltarima crkva, njihovo djelovanje na vjernike i čitavu psihologiju, koja ih je uzrokovala.

Weisb. Dok Ribera, na primjer, još pojačava užas i bru-
76,77,78 talnost prizora eliminirajući svaku "gloriju" ili "vi-
Prop.XI. ziju" iz tih martirskih scena, Rubens po svom stilu i
509 umjetničkom shvaćanju nužno ublažuje slikovitošću i kolorističkom profinjenošću i najgrublju scenu (Muka sv. Livinusa). Sama tematika podvrgnuta bujnoj Rubensovoj koloristici niti ne dolazi toliko do izražaja. Groza i heroika ujednačavaju se na tom djelu. To je druga neka zakonitost, uloga svjetski čulne i afirmativne dvorske umjetnosti Sjevera, zahvatila je oblikovanje jedne religiozno-mistične teme. I lična sklonost samog slikara za svečani, profani patos djelovala je na eliminiranje i ublažavanje brutalnih i krvavih momenata. On je na svojim slikama sakupio sve što je trebalo od jezuitizma tog vremena: sjaj, pompu, dramatičnost, uvjerljivost i postao prototip protureformatorskog umjetnika, koji je kao nitko drugi znao stvoriti na platnu iz ničega čudesa. Čudesa konkretizirana i objektivirana, kakva su borbenom katolicizmu tada upravo trebala.

Kod Rubensa nema tajanstvenosti i dvoličnih ugodjaja, sentimentalnih i finih modulacija. Njegova je u-
Weisb. mjetnost jasna i neposredna. Ali njegov učenik V a n
84 D y c k već tvori prijelaz od patetično-herojskog k ekstatično-mističnom. Tokom 17.v. herojizam pobjedonosne protureformacije u s t u p a p o m a l o m j e s t o s a n j a l a č k i m, e l e g i č n i m i s e n t i m e n t a l n i m r a s p o l o ž e n j i m a. Van Dyck nema duboke pobožnosti Španjolaca, on tipove uzima gotove iz neograničenih zaliha kozmopolitke umjetnosti. Ali on ih obogaćuje elegancom i aristokratskim rafinementom, psihološkim stanjima i fizionomijama, koje potječu iz internacionalne dvorske kulture onog doba. On španjolsku i talijansku senzualnu mistiku prožima još više erotičkim senzualizmom i tvori na neki način prijelaz prema psihološkom i formalnom aparatu umjetnosti rokokoa. T a u m j e t n o s t z n a č i p o v e ć a n j e s v j e t o v n o - č u l n o g e l e m e n t a u n u t a r c r k v e n e u m j e t n o s t i, o l a k š a n j e n j e n o g n a t u r a l i z m a u s m i s l u a r i s t o k r a t s k e o t m j e n e i r a-
88 f i n i r a n e s e n z u a l n o s t i. Tako T i e p o l o u Italiji označava taj prijelaz prema femininoj i lakoj senzualnosti na njegovim mističko-erotičkim slikama. Užitak u mukama Tiepolo može da prikaže rafiniranom
9o mješavinom patnje i naslade, kao na "Muci Sv.Agate".

Jedino je Francuska u to vrijeme ostala po strani
Prop.XI. od tog baroknog stapanja grubosti i čulnosti; v l a d a-
332,326 j u ć i r a c i o n a l i z a m z n a o j e o d r ž a t i m j e r u u s m i s l u C a r r a c c i j e v e s t r u j e, i z k o j e j e n i k a o k l a s i c i z a m, d o k s u C a r a v a g g i o v e p o d u k e b i l e p r i h v a ć e n e o d c i j e l o g n i z a v i š e i l i m a n j e r e a l i s t i č k i h s l i k a r a. Ali taj smjer obradjivao je u svom ogromnom dijelu samo profanu tematiku dodirujući religiozne teme samo sporadično.

Ono što je za Francusku značajno, to je pojava
342 j a n s e n i s t i č k i h t e z a u umjetničkoj teoriji upravljenih protiv erotičkih i "materijalističkih" tendenca talijanskog baroka. Martin de Barcos, opat od Saint-Cyra, pisao je protiv Talijana kako "oni nisu u stanju s njihovim raspuštenim duhom shvatiti božanske stvari niti ih prikazati onako, kakve one uistinu jesu,
Prop.XI. nego prema njihovoj ćudi". Ono što su jansenisti tražili
343 to je "istinitost", koju su pretpostavljali čak i snazi izraza. Zato je ideal jansenističkog shvatanja predstavljao Nizozemac P h i l i p p e d e C h a m p a i g n e, umjetnik realan i hladan, ali s ozbiljnošću i trijeznošću, koja je odgovarala filozofiji Port Royala. "U njegovoj se umjetnosti - piše Weisbach - očituje spoj klasike i realizma, barokno-patetične mimike i introvertirane fiziognomike, ali ujedno i izvjesna morozna ozbiljnost i suho poštenje". Takva je umjetnost nužno imala ograničeni krug pristalica, tim više, što su jezuiti vladali cijelim duhovnim i dobrim dijelom svjetskog

života zemlje. Kasnije, u sporu poussinista i rubenista, jansenisti su, naravno, pristajali uz prve; ali javnost i sama crkva išli su smjerom rubensovog kolorizma.

340 Prava protureformatorska umjetnost Francuske je
346 ona galantna društvena umjetnost 17. i 18.v. - veli Weisbach. Očito je da se radi o naglom i specifičnom dvorskom posvjetovljenju baroka. Vossler piše o tome u "Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung" (1913):

"Ovaj novi ideal, koji se rodio iz religioznog života Španjolske, u Francuskoj se je tokom 17.v. korak po korak posvjetovio i prešao izvan crkvenih krugova. Najprije je sv.Franjo Saleski, pod snažnim utjecajem španjolske mistike, Francuzima preporučio izvjesnu pobož-
nost, koja je iznutra doduše pripadala nebu, ali izvana
Prop.XI. je ipak pripadala svijetu i njegovim društvenim oblici-
344 ma. On je ne samo učinio katolicizam praktičnim - što je on i bez toga bio - nego čak socijalnim društvenim i u visokom smislu riječi salonskim. Imati lijepu dušu i uzvišene osjećaje, sve više je spadalo u dobar ton. Osobito je francuska žena, Dama, preradila španjolski sosiego u "malo" i "fino", i pretvorila ga u "preciozno".
345,347 P r e c i o z a n   č o v j e k je specifično francuska varijanta ideala protureformatorskog čovjeka. I kod njega je spontanost slomljena, a izmedju duha i prirode izvršen izvjestan rascjep. Razum i um vladaju i upravljaju
348 njegovim osjećajnim životom i podčinjavaju ga jednoj dogmi. Njegova dogma je korektan moral i društvena pristojnost, njegova mistika je nježnost i biranost osjećaja, njegova estetika, medjutim, je strogo posmatranje i nadziranje svih izražajnih pokreta, počevši od držanja tijela do artikulacije glasova."

Evolucija religioznog osjećanja od 17. do 18. vijeka odražava se u religioznoj umjetnosti kao i u svim ostalim područjima. N e s t a j e   p o m a l o   o n o g   s v e č a n o - p a t e t i č n o g   z n a č a j a, k a o   š t o   n e s t a j e   i   p r a v e   p o b o ž n o s t i   n e   s a m o   u   s v j e t s k i m,   n e g o   i   u   d u h o v n i m   k r u g o v i m a;   o n a   p o s t a j e   i z v a n j s k a   m a s k a   i l i   s u j e v j e r j e. Galanterija rokokoa ulazi i u crkvenu umjetnost, ali ova ipak izlazi iz centra pažnje. Salon postaje dominantan, a umjetnička kritika jedva da i dotiče crkvenu umjetnost, t a k o   d a   r a s p a d   p r o t u r e f o r m a t o r s k e   u m j e t n o s t i   n a j v i š e   i   n a j r a n i j e   d o l a z i   d o   i z r a ž a j a   u p r a v o   u   F r a n c u s k o j.

Prop.XI. U   N j e m a č k o j   to je vrijeme imalo dobrim
362-368 dijelom drugačiji sadržaj. Prihvativši oblike talijanskog baroka, njemačka je religioznost dalje razvila njihovu duhovno-mističnu stranu, težeći pri tome da iskoristi sve dekorativne mogućnosti upravo u tu svrhu. Preko dekorativnog dojma cjeline trebalo je postići mistično uzdizanje do transcendentnog. Nastaju tako veliki barokni an-

sambli Južne Njemačke i Austrije, zatvorene cjeline arhitekture, skulpture i slikarstva, u kojima je svaki dio promišljeno ukomponiran u cjelovitost prostora. Sve je
436,444 postavljeno izmedju reprezentacije i ekstaze i taj pri-
445 jelaz nije uvijek dostignut, prazna patetika često prevladava sa svojom herojsko-mističnom tipologijom, a talijanski aparat vizija i glorija vuče se u njemačkoj u-
448,449 mjetnosti kroz cio 18.vijek, no prava religiozna produhovljenost daje toj umjetnosti vrlo često i vanredno izražajnu snagu u novim oblicima.

Usto cio taj barokni aparat biva sve više prožiman francuskim utjecajem i društvenim ukusom dvorskog rokokoa, biva sve više površan, čulan i hedonistički nastrojen. Nastaje tako neobična mješavina životnosti i apstraktnosti, gracije i patosa, kakvu susrećemo na drvenim oltarima njemačkih crkava, kao i na njenim slikarijama. U malim gradićima i selima Gornje Njemačke i Alpskih zemalja uopće, autentična mistična sadržajnost, često prožeta pučkim duhom, najduže se održala.

B. KULTURNO-HISTORIJSKE DETERMINANTE STILA

Nakon odredjenja osnovnih karakteristika baroka kao stila, koje niti iz daleka ne može iscrpiti svo bogatstvo i složenost umjetničkog izraza ovog razdoblja, pokušat ćemo barem u osnovnim crtama dodirnuti najvažnije pokušaje odredjenja njegovih determinanata, t.j. pitanje: koji su kulturno-historijski uslovi djelovali na genezu i daljnju evoluciju baroka.

Kako smo već ranije napomenuli: svi pokušaji da se barokni umjetnički izraz svede na zajednički neki nazivnik, ne mogu se smatrati zadovoljavajućim. To se pokazalo tako očito upravo tokom polemike Weisbach-Pevsner, koja je nastala povodom Weisbachova odredjenja baroka kao umjetnosti protureformacije, a koja je pokazala nesumnjivu vezu, koja postoji izmedju tih pojava, ali i nemogućnosti i suvišnost ograničenja na takvu interpretaciju. Vodjena na osnovi Dvořakove duhovno-historijske metode, ta je polemika nesumnjivo doprinijela teoretskom obrazloženju baroknog izraza, ali pretežno upravo onoga što nazivamo baroknim u pravom smislu riječi: katoličke barokne umjetnosti 17.vijeka i reprezentativne aristokratske umjetnosti apsolutizma. Možda je upravo ova svjetovna,dvorska komponenta ostala zanemarena u tom razmatranju (premda se i Pevsner, a vidjeli smo i Weisbach nje sporadično dotiču). A osobito je izvan domašaja ostala gradjanska umjetnost sjevera: realističko slikarstvo Holandije, veliki pejsažisti i genre-slikari 17.vijeka.

Prema Weisbachu

Weisbach je svoje istraživanje (Barock als Kunst

der Gegenreformation") historijskih i psiholoških osnova barokne umjetnosti ograničio pretežno na tu crkvenu umjetnost 17.vijeka, što je sasvim razumljivo: njega je zanimao samo p r o b l e m o d n o s a p r e m a p r o t u r e f o r m a c i j i.

Kao što nam je već poznato, Weisbachova teza, izražena već i u samom naslovu, jest: b a r o k j e l i k o v n i e k v i v a l e n t, l i k o v n i i z r a z p r o t u r e f o r m a c i j e.

Osnovna metoda je dvořakovska: "Postavljanje takvih pitanja ima kao pretpostavku shvatanje da se duhovne ideje i duševni porivi u umjetničkom razvoju, na različite načine oblikuju, da se opći kulturni elementi preko vizuelnih elemenata prevode u područje vidljivog, te da, prema tome, takodjer ono što je religiozno i crkveno nalazi svoj izražajni korelat u izvjesnoj simbolici forma" (Weisbach, Barock als Kunst der Gegenreformation,st.1.).

Radi se, dakle, o odnosu religije i umjetnosti u jednom stoljeću, koje je u religioznom smislu visoko uzbudjeno. Weisbach diferensira u tom problemu pojam tradicionalne religioznosti i pojam individualne religioznosti. "Svaka tradicionalna religioznost ukorijenjena je u prafenomen dotične religije ili vjeroispovjesti. Iznad tog prafenomena s njegovim idejnim krugom izgradjuje se tradicija duhovnih i duševnih vrijednosti, koja se prema kulturnim mijenama prelama i u raznim smjerovima pomjera. Čuvarica takve tradicionalne religioznosti je crkva... Ako je umjetnost podvrgnuta u službu izvjesne religije i upotrebljena u svrhe kulta, ona se razvija uzastopce sa tradicionalnim razvojem crkve i uzima sakralni karakter. I n d i v i d u a l n a r e l i g i o z n o s t, koja raste iz čovjeku urodjenog praosjećanja, može se očitovati na različite načine u n u t a r i l i i z v a n p o z i t i v n e, d o g m a t s k e, k u l t u r n e r e l i g i j e. Ona može iz umjetnikove duše preći u njegovo djelo i obasjati ga na tajanstven način, koji se ne da pobliže definirati. Ono tradicionalno biva s individualnim religiozitetom zagrijano i zasićeno. Ima umjetničkih djela snažne individualne religioznosti bez veze sa službenom crkvom (Rembrandt). S druge strane ima mnogo crkveno-sakralnih umjetničkih djela, koja uslijed pomanjkanja individualnog religioziteta nisu u stanju pobuditi nikakvo pravo religiozno djelovanje i ostavljaju hladnim" (Sp.dj.st.2.).

Bez obzira na Weisbachovu terminologiju, treba ukazati na taj dijalektički odnos ideološke društvene podloge (tradicionalne religije) i posebn og, individualnog odnosa pojedinca, koji se u toku razvoja diferensira i sve više obogaćuje svijet religiozne atribuirane sadržajnosti svojim vlastitim predodžbenim, emotivnim i intelektualnim mogućnostima. Na svoj način Weisbach dodiruje usput i pojavu, koju smo mi nazvali simulacijom: p o s v j e t o v l j e n j e u m j e t n o s t i

ide rukom uz ruku s novim racionalnim i realističkim odnosom prema svijetu, a mitologija dobija sasvim profani, novelistički sadržaj. Ta pojava odvija se počevši od visoke gotike, a dosiže vrhunac u renesansi. Renesansa označuje humanističku i antidogmatsku cenzuru u razvoju zapadnjačke religioznosti. Kad je u prvoj polovini 16.vijeka došlo do reformnih, reformatorskih i protureformatorskih strujanja, optimistički i slobodarski duh renesanse doživio je teške udarce. Društvene i religiozne borbe bile su oblici, u kojima se javljalo traženje novih životnih oblika. Izvjesna pesimistička crta prožela je svo kulturno zbivanje od reformnog kretanja i Michelangela do traktatista kao što je G.A.Gilio (1564), koji plače za veličinom i srećom starih vremena. Pozitivno izjednačenje tom pesimizmu dao je katolicizam u protureformaciji, u oživljenju srednjevjekovnog katolicizma i skolastične dogmatike i u borbi protiv poganskog duha renesanse. Ali, primjećuje Weisbach:

"Nije se pri tome radilo o jednostavnom daljnjem produžavanju srednjevjekovnog katolicizma, nego je razvoj uslijedio s obzirom na psihološke uslove sadašnjosti. Premda je opća dogmatika ostala na snazi, a skolastički način mišljenja opet preuzet, ipak je kultu rnim položajem uslovljena konstelacija bila sasvim drugačija. Tako na pr. mistika, koju je protureformacija razbuktala, pokazuje u oblicima, u kojima se javlja, veliku srodnost sa srednjevjekovnom mistikom; psihološki, medjutim, ona se nalazi na drugom tlu."

Mi smo u ranijim poglavljima već vidjeli neke psihološke i emotivne kvalitete te mistike i njenog likovnog izraza. Katolička crkva, odn.protureformacija, podvrgle su umjetnost svojim ciljevima i svojoj idejnoj i emotivnoj sadržajnosti. To je, nakon Gilija i Ammanatija, izričito izrazio prvi predsjednik rimske Akademije Sv.Luke, Federigo Zuccari: "Sveta crkva, koja se brine za duševno spasenje svoje djece, ne zadovoljava se da preko uha djeluje na kajanje i vršenje božjih zapovjedi, nego djeluje i na oči preko slikarstva".

U svim zemljama ta funkcija umjetnosti nošene protureformacijom bila je više ili manje jednaka, premda se, naravno, podvrgavala diferensiranim lokalnim dispozicijama i izražavala oblicima, koji su se razvijali na podlozi domaće tradicije. Metod, koji Weisbach primjenjuje u posmatranju tog razvoja, odredio je on sam slijedećim riječima:

"Umjetnost je, medjutim, autonomna potenca, koja unutar svojih kategorija ima svoj samostalni estetski krug zadataka i slijedi vlastiti imanentni razvitak. Izmedju umjetničkog oblikovanja i umjetničkog stila, te

izvjesnog kompleksa ideja, koji se u njemu likovno ostvaruje, ne postoji nikakav kauzalni odnos. Formalne tendence i zakonitosti, na kojima počiva izvjestan stil, izvode se iz primjeraka i mijena sa njegovog vlastitog estetskog područja i pokazuju, posmatrane sa te strane, logični i konzekventan razvoj. S druge strane, objavljuju se, kao što smo već rekli, u izvjesnom umjetničkom stilu potence ostalih kulturnih područja i mogu se na njegovim proizvodima, do izvjesnog stupnja čitati. Umjetnost je kao neka lijevačka peć, u kojoj se kulturni elementi i ideje stapaju kao užarene rudače. Kod prosudjivanja umjetničkog razvoja treba uzeti u obzir ono, što je nastalo iz formalnih, a što iz duhovno-duševnih izvora i odmjeriti obostrani udio u nastajanju općeg fenomena. Kod toga se ne smijemo upirati niti na jednostranu formalističku, kao niti na jednostranu kulturno-psihološku metodu" (Sp.dj.,st.5.).

To Weisbachovo naziranje poklapa se sa Dvořakovom "geistesgeschichtlich" metodom i približuje se materijalizmu ukoliko se i ova približuje. To jest, ono traži idejnu i kulturno-psihološku podlogu umjetničkog djela. Dalje ono, naravno, ne ide, ali i to već znači vrlo mnogo. O b j a s n i t i o p ć u k u l t u r n o - h i s t o r i j s k u d e t e r m i n a n t u n e k o g s t i l a, z n a č i v e ć n a p o l r i j e š i t i z a d a t a k. Isto tako je neosporno da unutar tog općekulturnog determinirajućeg okvira postoji r e l a t i v n o samostalno odvijanje imanentnih zakonitosti razvoja oblika. Weisbach, naravno, ne precizira niti govori o tim autonomnim zakonitostima. To je, naime, ono što je najteže: odrediti po kakvim se formalnim zakonima vrši stvaranje stila. I što ustvari znači ta relativna samostalnost razvoja forma i može li uopće postojati neka autonomna likovna zakonitost izvan opće psihološke strukture? Radi se po našem mišljenju samo o različitim putevima i vezama, o različitim transmisionim procesima koji, preko raznih individualnosti, odredjuju formiranje stila. Mi smo u našem izlaganju pr atili razvoj religiozne umjetnosti od srednjevjekovnog simbolizma do religioznog realizma Masacciova; kroz renesansno razdoblje od simulacija Ghirlandaia i Carpaccia do visoke idealizacije klasičnih decenija i dalje, do ponovne spiritualizacije koju susrećemo kod nekih umjetnika kasne renesanse. Veza umjetnosti sa mijenama religioznog osjećanja očita je. Vidjeli smo i odnos protureformatorske crkve prema umjetnosti renesanse, sva teoretska i praktična ograničenja počevši od "oblačenja" Michelangelova Posljednjeg suda do izričitih formulacija Grgura XIII., prilikom osnivanja Akademije Sv.Luke u Rimu 1577.g. Može li se zamisliti veća suprotnost renesansnom duhu, nego li Ammanatijevo pismo firentinskoj Akademiji, u kome on, pored ostalog, traži crkvenu cenzuru nad umjetničkim djelima? Ili tužna situacija oko Torquata Tassa, koji za svoj epos "Gerusaleme liberata" sam traži cenzuru i istragu inkvizicije? Cenzura je stvarno bila i uspostavljena i to vezana s teškim kaznama, tako da je pod vladom Siksa V. jedan sli-

kar bio izbičevan zbog uvodjenja na gih likova u religiozne slike. Cenzura je službeno uvedena s jednim ediktom kard.Camilla Borghese 1603, a obnovljena od Urbana VIII. u "Costituzione...circa la forma e l'abito delle sacre immagini espresse in pittura o scultura". Samo što je tokom vremena taj edikt ipak izblijedio u svom značenju i važnosti.

Sve su to, medjutim, bili samo vanjski znaci jednog stanja, koje nije s njima iscrpljeno. Pozitivno, s a d r ž a j n o determiniranje barokne umjetnosti u njenim sadržajnim kvalitetama, koje smo ranije analizirali, veže je takodjer za protureformaciju.

Središte, iz kojeg polazi ta idejna i emocionalna sadržajnost ili, bolje, u kome se organizuje i sistematizira, jest ono, koje je ujedno najaktivnija forma ispoljavanja protureformatorskog duha, t.j. j e z u i t s k i r e d i j e z u i t i z a m k a o p o s e b n i o b l i k r e l i g i o z n o s t i.

Kakva je ta jezuitska religioznost?

Prop.XI. Ona je našla svoju čvrstu sistematiku u religioz-
528 nom i odgojnom sistemu osnovanom od samog Ignacija. Njen
533 su osnov "duhovne vježbe". Preko njih trebalo je izazvati čvrste i odredjene slike, religiozne predodžbe, koje u sebi sadrže odredjene religiozne osjećaje: ljubavi,
535 mržnje, straha, nade. Te su duhovne vježbe,praktikovane često i u širokim razmjerima, trajale četiri tjedna, a režirane su bile s najvećom uvjerljivošću. Trebalo je do maksimalne realnosti, često u mračnim prostorijama, zamisliti i predočiti si pakao, muke Kristove, raj i dr., tako da je vjera postala konkretna kao sama stvarnost. Na jednom mjestu piše:

"Treba odijela, mjesta prostora i sve što stoji u vezi sa zamišljenom osobom zahvatiti unutrašnjim dodirom i ugledati očima, jer time postižemo bolju pobožnost i sva ostala duhovna dobra".

Psihotehnički metod jezuitizma ide, dakle, od čulne predodžbe religioznih dogma i historija do vjerovanja, metod, dakle, u biti realistički. I premda je u početku sam Ignacije bio zahvaćen mistikom i mnogo njenih elemenata preuzeo u svoje duhovne vježbe, ipak se taj njegov metod odvaja i dapače protiv individualnoj mistici, koja je asocijalna i personalistička. Radi se kod njega zapravo o izvjesnom sistematiziranju mistike. Ne putem njegovanja individualne pobožnosti,zanosa i sl., nego preko čula, militarističke i duboko realističke organizacije treba uspostaviti moć crkve.Djelovanje agzercicija i društvene prakse jezuita poklapalo se, dakle, potpuno u svom realističkom i praktičnom karakteru.

Weisbach 5o Ta metoda duhovnih vježba, temeljeći se na realističkom predočivanju religioznih spoznaja, na "naturaliziranju i materijaliziranju božanskog", morala je nužno imati svoj korelat u umjetnosti protureformatorskog pokreta uopće, likovne posebno. T r e b a l o j e u p o t r e b i t i s v a r a s p o l o ž i v a n a t u r a l i s t i č k a s r e d s t v a d a s e p o s t i g n e n a t u r a l i s t i č k a i l u z i j a. Da bi se postigla iluzija tih religioznih stanja, tih složenih duhovnih i fizičkih situacija, trebalo je vladati već vrlo razvijenim reproduktivnim iluzionističkim sredstvima. Jezuitizam je ta sredstva do krajnosti razvio, a rezultat je bila umjetnost baroka. Ona se očitovala osobito u baroknom teatru, koji dobrim dijelom stoji pod kontrolom i utjecajem jezuita i u likovnoj umjetnosti, u kojoj su tendence jezuitske organizovane religioznosti došle do najizrazitijih i najtrajnijih rezultata.

Djelovanje duhovnih vježbi i čitave psihološke i duhovne konstelacije javlja se ne samo u umjetnosti, nego, vidjeli smo, i u teoriji, u traktatima Gilia, Possevina, Borghinia. Svi oni traže realističko i strastveno prikazivanje religioznih stanja, sve ono, dakle, što doista nalazimo kod Berninija, Rubensa i tolikih ostalih baroknih umjetnika.

Iluzija realnosti - to je postulat protureformatorske umjetnosti. W e i s b a c h u tome i v i d i v e z u i z m e d j u p r o t u r e f o r m a c i j e i b a r o k n o g r e a l i z m a, k o j i s e j a v l j a n a p r i j e l a z u s t o l j e ć a k a o p r e v l a d a v a n j e m a n i r i z m a. Taj realizam očituje se u širokoj skali ne samo kod Caravaggiova kruga u Italiji i u ostalim zemljama, ne samo u španjolskom realizmu Ribalte, Ribere, Zurbarana i dr., nego i kod svih baroknih majstora. Iluzija života, strasti, likovna materijalizacija vizija i najfantastičnijih situacija - to je trebalo religioznoj umjetnosti ovog doba. Barok je to ostvario u vanrednim razmjerima.

Ali ta težnja ka stvaranju iluzije realnosti ni-
Prop.XI. 507 je dovoljna da objasni svu sadržajnost protureformatorske umjetnosti. Iz Španjolske došao je još jedan elemenat, kojeg smo već upoznali kod sadržajne analize baroka, a kojeg Weisbach navodi u prilog svoje teze. To je m i s t i k a.

Oživjela je mistika u punim razmjerima u drugoj polovini 16. vijeka, osobito u Španjolskoj, sa svojim osnovnim sastavnim elementima, asketizmom i erotikom, i
508 dala je sa njima neobičan polet i duševnu proživjelost pokretu protureformacije, sačinjavajući nužnu nadopunu jezuitskom pr akticizmu.

Španjolski su mističari provodili a s k e z u

često odvratnih pretjerivanja. U vezi s tim došlo je do uspostavljanja redovničke strogosti i reforme samostana. Virtuozi askeze, pored Sv.Terezije, bili su Petar iz Alcantare, Ivan od Križa i drugi. Ona sada dobija novi sjaj, koji je i došao do izražaja u slikarstvu Ribere i mnogih savremenih slikara.

Weisb. Ali druga komponenta askeze u duševnom procesu sje-
88,89 dinjenja s bogom nužno je bila e r o t i k a. Ljubav je bila unutrašnja često vrlo sublimirana i spiritualizi-
59,6o rana kompenzacija asketskih patnja, ona je pradoživljaj kršćanske mistike. Vidi se to iz spisa same s.Terezije. Već i prije postojao je u mistici krug predočaba t.zv. zaručničke mistike. Jer maksimalno duhovno sjedinjenje s
62,63,65, bogom, t.j. s Kristom, nužno je pribjegavalo predodžbama čulne, fizičke ljubavi. Inventar trubadurske ljubavi iskorištava se u mističnim molitvama, a već Origon je Krista usporedio s Erosom. Simbolička erotika ušla je na taj način, upravo kao nadkompenzacija odricanja i trpljenja, u kršćansku religiju. "Pjesma nad pjesmama" postala je, osobito po samostanima, povod sanjalačkim izlijevima i čitavoj literaturi, koja je oko nje nastala. Sama Sv.Terezija dala je paradigmu, pa i literarnu formu tim mističnim ekstazama, često s direktno erotičnom terminologijom, prebacujući predodžbe sjednjenja s nebeskim zaručnikom sasvim u čulno i fizičko, a pojam "duše", koja se s njim sjedinjuje, poprima sve više kvalitete jednog lijepog i nježnog ženskog bića. Koliko je daleko išlo miješanje čisto fizičkog doživljaja s tom produhovljenom erotikom, teško je pobliže ustanoviti, ali crkvena vlast je s vremena na vrijeme bila prisiljena zahvaćati u ta pitanja. Sam Ignacije je, čini se, zbog toga nastojao da zauzda svaku nekontroliranu individualističku mistiku. Ova je, medjutim, provaljivala kod svih abnormalnih i patoloških priroda, kao što je upravo i bila sv.Terezija. Nije ipak potrebno te pojave svoditi na patologiju, oni se mogu lako objasniti upravo odnosom, koji postoji izmedju tjelesnog suzdržavanja i psihološke sublimacije, askeze i religiozne nauke o ljubavi, u kojoj je to vrijeme živjelo tako intenzivno.

Weisb. Spisi koji su nastali iz pera mističara, u prvom
66,33,31 redu sv.Terezije, bili su neposredan povod da se ta mistična stanja vizuelno prikažu u likovnoj umjetnosti. U baroknoj umjetnosti, koja je raspolagala tako visoko naturalističkim sredstvima, došlo je u najvišem razmjeru do izražaja to sjedinjenje mističkog proživljavanja s
62 čulno-tjelesnom erotikom. Oštrije posmatranje fiziognomijskih i psiholoških stanja bilo je izravnom posljedicom izučavanja mistike. "Unio mistica" postiže se preko četiri stepena: posmatranje, mirovanje, sjedinjenje, zanos. U vezi s njima javljaju se čisto fiziološke promjene tijela, sve do potpune besvijesti. Sama Sv.Terezija piše o tome u svojoj autobiografiji:

"Za vrijeme tog zanosa čini se kao da se duša ne

nalazi u tijelu; upravo zato se jasno opaža kako prirodna toplina u njemu opada; ono se postepeno ohladjuje uz najveću nasladu i slast". - "Kad je stanje na svom vrhuncu ne čuje se, ne vidi i ne osjeća ništa".

Weisb. 27,28 Kao što smo već rekli, Ignacije je nastojao takvu personalističku mistiku držati daleko od svog borbenog i praktičnim duhom prožetog rada. Usprkos mnogih dodirnih točaka, mistika i jezuitizam često su se sukobljavali i vodili ogorčene borbe. Jezuitizam je trebao razborite i snažne borce, koji će uvijek znati vladati svojim tijelom i svojim duhom. Oni su se ustvari medjusobno nadopunjavali kao dva vida jednog te istog religioznog i duhovno-psihološkog stanja:

37,35 "Jezuitizam znači aktivni, borbeni, herojski elemenat, koji se sav zalaže za održanje, propagandu i obranu pozitivnih istina i spasenja Crkve, preko njega držano je u poletu u svim njegovim ispoljavanjima i pothvatima pobjedonosno raspoloženje Ecclesie militans. Mistika je ugodjajni izraz jedno pobožnosti, koja postiže najviša dobra pasivnim držanjem prema svemu zemaljskom, svjetovnom i hijeratičnom, ličnim putem i unutrašnjim udubljivanjem, te koja sanjanjem i uranjanjem u osjećaje postiže zadovoljenje i utažuje svoju potrebu otkupljenja. Oba ta smjera utisnula su pečat čitavoj kulturi".

Ali nije se mistika javila samo u toj religioznoj formi, nego i u filozofsko-spekulativnoj. Najprije u platonizmu quattrocenta (Marsilio Ficino: O ljubavi), a zatim u najvišem obliku kod Giordana Bruna, za koga je "najviši vrhunac filozofskog doživljaja mističko sjedinjenje s božansko-apsolutnim" (Weisbach, st.23). To vrijeme, koje je, pred otkrivenim beskonačnim prostorom stajalo s tako dubokim i nejasnim proživljavanjem, nužno je moralo biti u najvećoj mjeri umjetnički obdareno. Umjetnost se doista očitovala u svemu, čak i u spisima filozofa.

Elemenat "Herojskog", koji smo analizirali u ranijim poglavljima, dolazi, prema Weisbachu, takodjer od borbenog protureformatorskog kretanja. To nije više ona ista heroika humanizma, ona se mijenja i u svojoj etici i u estetici. Renesansa je bila izgradila cijelu sistematiku heroizma, zapravo izvjesnog idealnog junačkog nastupa i držanja "all'antica". Herojske nature tog doba, Malateste i Borgie, dali su takvu herojsku formu cijelom svom životu, kao i životu svoje okoline. Sasvim je razumljivo da je iz života taj herojski momenat ušao i u umjetnost i u filozofiju. Za M.Ficina, kao i za G.Bruna herojstvo je izraz božanskog i sredstvo sjedinjenja s njime.

Katolička crkva imala je svoje heroje: martire i askete. Protureformacija je učinila sve moguće da ih okruži aureolom heroizma, tako da je sama riječ promijenila svoje značenje: Jeronimo Gracijan govori o deset

herojskih kreposti Sv.Terezije, a sasvim je jasno da se pojam tih kreposti ne može poklapati s renesansnim shvatanjem herojskih ideala. To nije ni onaj Tassov ideal (izmedju viteško-romantičkog religioznog i klasičnog), nego se tokom 17.vijeka sve više smekšava i introvertira čak do pojma "heroizam rezignacije". U 18.vijeku to je već feminizirani ideal rokokoa.

Isto tako je barokni Rim ubrzo opet nastavio i klasičnu erudiciju i mitološki inventar oblika i pojmova. Dovoljno je ukazati na Carracijevu Galeriju Fernese, koju je naručio jedan kardinal na temu triumfa ljubavi, a kardinal Borghese naručuje kod Berninija grupu Apolona i Dafne, opravdavajući se kompliciranom kazuistikom. Kompromis, dakle, bila je druga i od života iznudjena strana religioznog zelotizma. Ono, što je crkvi za njenu propagandu bilo osnovno, to je "decoro". Zbog nedostataka dekora, dakle, dostojanstva, ozbiljnosti i uzvišenosti u crkvenoj tematici bile su Caravaggieve slike proganjane. Ali to ne znači da se golotinja i čulno uzbudjenje progonilo. Ono je bilo sastavni dio baroknog religioziteta. Tek pod neposrednim djelovanjem inkvizicije uzmicala je u Španjolskoj golotinja, što je došlo do izražaja u teoretskom spisu slikara Pacheca.

Cijela kultura seicenta, a osobito poezija i kazalište, nosi dubok pečat erotizma. To je vrijeme Marinijeve poezije i njegovih sljedbenika, koja je skoro čitava sagradjena na lakoj čulnosti i dvoličnosti. Te lascivnosti bile su tobože opravdavane kakvom moralnom tendencom, kako je to Marino pokušao da sugerira samom inkvizitoru u povodu istrage nad njegovim eposom "Adone". Marino je čak ušao i u duhovnu liriku, kod koje se senzualiziranje može opaziti isto tako kao i u likovnoj umjetnosti. A lik Marije Magdalene postaje centar čitavog kruga erotičkih legenda i pjesama.

Isto tako se u književnosti kao i u životu barok-
nog razdoblja javljaju j e z i v o i g r o z n o kao
Prop.XI. momenat čulnog užitka, stvar dobro poznata u seksualnoj
331 patologiji. U prvom redu tu je sam Marini, osobito u
svojoj poemi "Pokolj betlehemske djece" (162o). Naročito
su u mnogim lirskim pjesmama pjesnici tog vremena uživa-
li opisujući bičevanje žena i scene sa stratišta. Pa i u
samom životu tog vremena ti su momenti igrali veliku u-
5o9 logu. To je doba inkvizicije i okrutnosti, u kome je i re-
Pevsner ligija još jednom počela naglašavati martirologiju i dje-
96 lovati heroizmom svojih svetaca. Ti su prikazi daleko
97 nadilazili ilustraciju heroizma, kao i tendencu izaziva-
nja saučešća; dovoljno je vidjeti strahotne prizore Ca-
ravaggiovih sljedbenika, u kojima dolazi bez sumnje do
izraza i ta čulna, perverzna komponenta potisnutog, in-
vertiranog nagona. Askete i propovjednici bili su no-
sioci tog raspoloženja - "sve na veću slavu božju".

Barok - kaže Weisbach - je vrijeme velikih unutrašnjih proturječja. Uz ogroman napredak empiričke spo-

znaje i racionalnog mišljenja susrećemo strahovita sujevjerja u alkemiji i astrologiji, uz početak slobodoumlja - fanatizam i mistiku, skepticizam uz poplavu čudesa, sjaj i pompu uz quietizam i rezignaciju. Unutar tih proturječja katolicizam je nastojao mobilizirati sve mogućnosti da bi održao svoju vlast nad duhovima. On je u tu
180 svrhu iskoriščavao i jednu i drugu stranu tih proturječja: i racionalnu misao i sujevjerje. Čak je i Pascal vjerovao u čudesa. Ona su značajan momenat duhovnog života tog vremena, pa i umjetnosti, koja se sada obogaćuje mnoštvom novih tema i sadržaja, koje smo već vidjeli: ekstazama, martirijima, vizijama, glorijama. Tema bezgriješnog začeća, dotad pažljivo izbjegavana, postaje jedna od osnovnih sa kojima je nova religiozna protureformatorska dogmatika pokušavala voditi borbu s novim racionalističkim duhom, koji je nadolazio.

Tokom 18.vijeka slabi sve više snaga protureformatorskog baroka. Racionalizam i doba prosvjetiteljstva prevladali su u tom stoljeću i pripremili kraj kršćanskoj umjetnosti uopće. Izražajni oblik tog racionalizma u likovnoj umjetnosti bio je klasicizam.

Diskusija Weisbacha sa Pevsnerom.

Dosljedno svom stanovištu da korelat protureformacije treba tražiti ne u baroku, nego u manirizmu, Nikolaus Pevsner je u svojoj raspravi "Beiträge zur Stilgeschichte des Früh- und Hochbarock" (Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd.49, g.1928.) pokušao da riješi i problem baroka, i da nadje njegove idejne i kulturnohistorijske determinante.

Bez sumnje, Pevsner u tome polazi sa pravilnog stanovišta odričući se unaprijed pretenzije da barok svede na jedinstvenu podlogu. U tome se on poziva na Brinckmanna, kao i na Rudolfa Kautzscha. Sasvim je, konačno, i razumljivo da nije moguće, a niti potrebno unutar ideološke nadgradnje tražiti jedinstvenu determinantu, *jer i ta sama nadgradnja ne može biti jedinstvena unutar jednog antagonističkog društva*. To je nužna granica i svakog idealističkog posmatranja, jer se determinante mogu naći tek u društvenoj strukturi, *gdje također nije potrebno niti moguće cio izraz jedne epohe svoditi na neki jedinstveni klasni substrat*. Jedinstveni uzrok jest data društvena situacija, u njoj se bez sumnje nalaze ključevi za posljednja objašnjenja ideoloških pojava. Ali takva društvena situacija nije u jednom razdoblju svugdje jednaka, naprotiv, ona traži konkretnu razradu i osvjetljenje. U svom procesu sublimiranja do likovnog izraza ta društvena situacija komplikuje se s ideološkim utjecajima u vremenu i prostoru. Relativna samostalnost ideologije, koja nastaje upravo radi te žive djelujuće snage minulih i "susjednih" ideolo-

ških pojava, otežava još više to svodjenje na neki jedinstveni ideološki faktor, a čini ga i suvišnim.

Ono osnovno, na čemu Pevsner gradi svoje objašnjenje baroka, jest posvjetovljenje umjetnosti, progresivna laicizacija ideološkog i društvenog života. U tome se, dakle, Pevsnerova teza dijametralno suprotstavlja Weisbachovoj.

Bez sumnje, veze manirističkog razdoblja (1520-1590) sa baroknim su u likovnom, kao duhovnohistorijskom pogledu očite. Ali Pevsner je sklon da mnogo izrazitije uoči veze, koje postoje izmedju baroknog stoljeća i visokorenesansnog vremena (1500-1520) to jest humanizma i leonardovskog renesansnog empirizma. Ne samo što se barok u likovnoj umjetnosti nadovezuje izravno na Michelangela, Rafaela, Tiziana, Coreggia (Carracci), na Giorgiona i Lotta (Caravaggio), nego "obje epohe veže upravo stav prema slobodi čovjeka, otklon prisile religioznih dogma, te veselo i ponosno samopouzdanje pojedinca. Tako može velika astronomija 17.vijeka nadovezati na Kopernika (1473-1543), osnivanje prirodnog sistema duhovnih nauka na sistematske radove Melanchtona (1497-1560)"... i t.d., zatim na Erazma, na Lorenza Vallu, Machiavellija i druge. I uopće, upravo renesansa i barok su za Pevsnera(kulturnohistorijski) dva progresivna člana jednog te istog progresivnog razvojnog lanca. Izmedju njih nalazi se razdoblje protureformacije s manirizmom kao svojim likovnim ekvivalentom.

Barokni 17.vijek znači, prema tome novu i progresivnu kulturno-historijsku kvalitetu, u mnogočemu dapače u svojoj historijskoj suštini suprotnu stoljeću protureformacije. U tome se Pevsner oslanja i na Wilhelma Dilteya:

"Izmedju objavljenja glavnog panteističkog spisa Giordana Bruna 1584. i zaključka do kojeg je Spinozina etika u vrijeme njegove smrti 1677. dostigla, kad je ona i izašla, ne leži niti čitavo stoljeće, a ipak su oba ova mislioca medjusobno sastavljena jednim od najvećih preokreta naučnog duha, koji se uopće ikad zbio".(W. Dilthey, Der entwicklungsgeschichtliche Pantheismus). Ta suprotnost naprama 16.stoljeću manifestirala se osobito u Italiji. Upravo u doba kad se pojavio Caravaggio dolazi do dotad nemoguće pojave: papa Siksto V., na nagovor venecijanskog poslanika, odvraća se iz političkih razloga od svekatoličkog kralja Filipa II. i obraća se Francuskoj, u savezu s kojom osvaja Ferraru protiv katoličkih snaga Španjolske i Njemačke. G.1594. otjerani su Jezuiti iz Francuske. Za Pavla V. (1605-1620) dolazi do diplomatskog sukoba s Venecijom, koja skupa sa svojim svećenstvom prkosi papi- toliko je oslabio duhovni ugled Rima. A kod Urbana VIII. (1623-1644) to posvjetovljenje značenja papinske stolice je već na svom vrhuncu: ona je

samo politička sila bez one univerzalne duhovne snage. Usprkos njegove ogromne energije i nesumnjivih sposobnosti bilo je svršeno s papinskom svjetovnom moći. Uzalud je Rim protestirao kod odredaba Westfalskog mira 1648. Kod pirinejskog mira 1689. nije papa više bio ni pripušten. Pevsner navodi i Rankeovu misao obzirom na ovo doba: "Religiozni elemenat stupa u pozadinu; politički obziri vladaju svijetom."

Ali ako sa područja historije predjemo na ideologiju i historiju duha, i tu nalazimo slične pojave. Pevsner ipak primjećuje: ne radi se toliko o smanjenju religioznosti, koliko o promjeni njenih forma. Na jugu, kod katoličkih naroda, religioznost postaje još više izvanjska, sračunata na pompu, na dekoraciju, na čulno predočivanje, ona kao da treba podršku i zornost realnosti. Na sjeveru,medjutim, unutar samog francuskog katolicizma, javlja se jansenizam (Cornelius Jansen,1585-1638) kao tendenca k racionalnoj apstrakciji. Bog postaje apstraktni pojam istine, a socijalno djelovanje i ljudski moral postaju osnovna strana unatoč izvjesnog izbjegavanja svijeta. Socijalno-etička pitanja ulaze sve više u središte pažnje reformatora i svetaca tog doba: kod kardinala de Berulle (1575-1629), kod sv.Vicenza iz Paule (1567-1622), za koga Vossler veli da je "iznutra doduše sasvim pripadao nebu, izvana svijetu i njegovim društvenim oblicima". Rad Salezijanaca, osnovan 1616, posvećuje se upravo njegovanju bolesnika i siromaha, te odgoju djece. Ali još i više, na sjeveru puritanci i kvekeri te mnoge kalvinističke sekte, zasnivaju se upravo na toj društvenoj strani moderne religioznosti (Vidi: Max Weber, Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismum.-Troeltsch, Die Soziallehren der christlichen Kirchen). Osobito u protestantskom svijetu ideja personalnog boga kao da se sve više svodi na neki apstraktni ćudoredni i logički princip, što je zajedničko i filozofima, kao i religioznim piscima tog vremena. Ipak ateizma još nema, čak ni kod filozofa kao što su Grotius, Gassendi, Beyle, Charron, Herbert iz Cherburya, ali promjena dosadašnjeg odnosa prema kozmosu i ideji boga, očita je i simptomatična. Na umjetničkom području kartezijansko-jansenističkom shvaćanju odgovara klasični racionalizam Poussina. Etičkoj religioznosti novog vremena odgovara nemetafizičko i duboko humanizirano slikarstvo Rembrandtovo.

"Sabere li se dosadanje izlaganje, mogu se pojave u pobožnosti u ranom i visokom baroku svesti na tri osnovne ideje: prijelaz na izvanjsku i čulnu religioznost katolicizma, protestantsko etiziranje i naučno apstrahiranje. Jesu li, medjutim, i one na kraju krajeva medjusobno povezane? Ne govori li iz njih - premda u različitim jezicima - jedan zajednički duh vremena, koji ih medjusobno spaja i odvaja od manifestacija ranije, kao i slijedeće duhovne epohe." (N.Pevsner,sp.dj.str.233).

Etiziranje religije znači svodjenje religioznih

problema na ovaj svijet, znači jednu stepenicu prema "dokidanju čarolije".- "Rembrandtov Isus, svakome od nas u unutrašnjosti srodan, znači beskrajnu ljudsku dobrotu, najvišu čovječju plemenitost duše, najdublje čovječje saučešće.- El Grecov Krist jest neko daleko magično biće tajanstvenih i neizmjernih snaga. Spinoza uči toleranciu i ljubav prema bogu i svakom predmetu prirode,svećenik protureformacije (i strogog kalvinizma) vjeruje u jednu jedinospasonosnu religiju, za koju on rado ide na muke i za volju koje on se bori protiv tijela i radije ga ubija, nego li da mu dozvoli griješne slobode. Još Bruno se dao spaliti radi svoje vjere (16oo), makar to već i bila vjera panteizma,- Galilej ju je porekao u uvjerenju da je njegov život potreban u svrhu istraživanja (1633). Ne može se vrednovati Greca naprama Rembrandtu, niti etiku strogog katolicizma naprama etici liberalnih tendenca. Činjenica je, medjutim, da je nazor na svijet kasnijeg čovjeka izgubio mnogo od metafizičke demonije da je zamijeni novim bogatstvom uranjanja u čovječju dušu i poznavanjem njenih mogućnosti i dužnosti. Bez sumnje to je jedan korak ka "dokidanju čarolije svijeta" - i u toliko je jedinstvenim duhom 17.vijeka i njegovim priznanjem zemaljsko-ljudske ličnosti u religiji povezan sa promjenom crkveno katoličke umjetnosti u smislu izvanjskog djelovanja". (Pevsner,sp.dj.st.234).

Ne može se, nastavlja Pevsner, niti barokno iluzionističko slikarstvo spajanja s prostorom i otvaranja nebeskih dubina objasniti bez pojave prirodnih nauka tog doba. Treba zamisliti značenje otkrića barokne astronomije i fizike, kad je Kopernikova nauka našla svoj nastavak početkom 17.vijeka. G.16o9.Kepler postavlja svoj prvi i drugi zakon, 1618.treći, Galilej formulira svoje zakone 16o2. i 16o4. Descartesova geometrija 1637 - sve te zakonitosti proizlaze iz shvaćanja da je zemlja samo dio svemira. Iz tog shvaćanja, odnosno zajedno s njim razvija se novi panteizam od Giordana Bruna do Spinoze. Bog može biti samo unutar svemira, a budući je svemir jedinstven, on se nalazi i u svakom njegovom djelu. Predmeti ovog svijeta su za Spinozu očitovanja božanskog bivstva. U prirodi i u matematici, to je vrijeme otkrića beskonačnog (diferencijalni i integralni račun), o s j e ć a n j a s e b e u b e s k o n a č n o m u nauci, kao i u umjetnosti. Suština barokne slikovitosti je - kako Schmarsow veli - "osjećanje srodnosti sa svime". To je beskonačna dispanzija Rubensa i Cortone, to je ujedno pokrenuti impresionizam Velasqueza i Halsa,shvaćanje svijeta kao pokreta.

U tom panteističkom osjećanju svijeta nalaze se već i zameci ateizma, koji kasnije i polazi od Lockea i od Baconova empirizma. Bacon (1561-1626) i postavlja filozofiji čisto utilitaristički cilj vladanja nad prirodom i nad čovjekom. "Zdravim ćulima i životno-razboritim razumom" - piše Bacon o naučnom empiričkom istraživanju, a to se podudara i sa savremenim očitovanjima u umjetnosti. Corneille, na primjer, piše: "Je suis maître

de moi comme de l'univers; je le suis, je veux l'être."

Umjesto božje zapovjedi, javlja se prirodni zakon i autonomija razuma. Umjesto slijepe odanosti sudbini i poslušnosti nadnaravnim silama, javljaju se poč.17.vijeka sve ozbiljniji pokušaji osnivanja p r i r o d n o g s i s t e m a n a u k a: g.16ol izlazi Charronova "Sagesse", 16ol Baconova "De dignitate et augmentis scientiarum", 162o "Novum Organon", 1624 Cherburyova "De veritate". Njihova osnova jest vjera u apsolutnu istinu, koja je ljudima instinktivno dana od prirode. Descartes gradi svoj sistem na jasnim, svima ljudima pristupačnim postavkama, a Spinoza hoće da svoje naučanje razvija "more geometrico". A isto tako i etika tog doba polazi od afirmacije prirode, sasvim protivno od asketizma manirističkog razdoblja. "Vivere secundum naturam" to je za Charrona pravilan život. U vezi s tim n a u k a o d r ž a v i, koja kulminira sa Grotiusom (1583-1645), ne bazira se više na božjoj zapovjedi,nego na podacima ljudske prirode. Skoro paralelno s glavnim filozofskim djelima tog doba, izlaze i osnovni politički spisi: "Politika" od Lipsiusa 1612., "Opinione" od Sarpia 1615., "Jus belli ac pacis" od Grotiusa 1625.Svi su ti spisi zasnovani na koristi i dobrobiti države, makar i sa dvoličnim moralom. Taj moral je izraz još nezrelog humanizma i nosi biljeg morala vladajućih klasa.

Može li se izmedju tih pojava na naučnom i filozofskom području i promjena u religioznosti baroknog stoljeća utvrditi stvarno i uvjerljivo podudaranje? - pita se N.Pevsner. Nije li čulni, tjelesni karakter novog odnosa prema svijetu u vezi s novim apstraktnim pojmovanjem božanstva, s priznanjem ljudske ličnosti, s težnjom k spoznaji zakonitosti, koje su imanentne svijetu?

P o s v j e t o v l j e n j e to je osnovna razvojna tendenca i zajednička determinanta svih pojava na društvenom i ideološkom području.

"Što se tiče obraćanja čulnom (Versinnlichung) u 17.vijeku, ono je u biti drugog karaktera, nego li u ostalim, svijetu obraćenim epohama, kao što su renesansa ili rokoko. Jedna prkosna, neumjerena i silovita energija svojstvena je ovom vremenu, koje je na svim područjima dalo toliko ekspanzivnih u osjećanju i razmišljanju jednako strastvenih priroda. Ovaj specifični "Menschenschlag" 17.vijeka je neizbježan, preduslov za stvaranje obih velikih koncepcija baroka: p r i o r d n i s i s t e m n a u k a i o t k r i ć e b e s k o n a č n o s t i. Jer prirodni sistem ne znači nikakvu mirnu sreću nad ljepotom svemira, nego u najvišem smislu aktivno osvajanje prirode, a zbijanje svijeta u velike, apstraktne, a priori dane zakone nije djelo nekog klasično-harmoničnog osjećanja, nego strastvenog razuma. Ruke divova nastoje ovdje da skupe za gradnju ogromne blokove nove spoznaje prirode. Čitavo to posvjetovljenje,dakle, koje smo uočili kao samostalni glavni stup duhovnog

života 17.vijeka, pokazuje se nerazdvojivo sraslo s ostalim glavnim izražajnim formama karaktera baroknog vremena, koje je stvorilo novu nauku o državi, koja se upire na datosti svijeta, na novu prirodnu i svijetu obraćenu etiku, i novi bezlično-apstraktni pojam boga, koji se nalazi unutar svijeta" (Pevsner sp.dj.st.238,239).

To bi bila Pevsnerova teza u objašnjenju osnovnih tendenca baroka sagradjena na "duhovno-historijskoj" metodi. Ona je bez sumnje do te mjere i točna, t.j. ukoliko teži k uočavanju o s n o v n e t e n d e n c e duhovnog razvitka nekog razdoblja, tendence koja, naravno, traži i svoje daljnje društveno objašnjenje. I taj metod primjenio je Pevsner, naravno, samo u osnovnim linijama. Dapače, on je i odviše pojednostavnio stvar u težnji da svede sve pojave na jedinstveno objašnjenje. Jačanje gradjanske klase u svjetskim razmjerima i postanak apsolutnih monarhija kao izraza društvene ravnoteže manifestira se u mnogobrojnim i raznovrsnim formama, unutar kojih se oblikuju forme ideologije. Unutar tih forma očituju se mnoge društvene i idejne suprotnosti, koje u svojoj beskonačnoj mijeni stvaraju sliku kulturnog i umje tničkog života.

Kako se ta jedinstvena tendenca posvjetovljenja očituje u likovnoj umjetnosti? Poznato nam je Pevsnerovo mišljenje: o n a s e o č i t u j e u p o j a č a n j u r e a l i s t i č k i h t e n d e n c a. Bez sumnje, porast spoznajnih i izražajnih mogućnosti umjetnosti tokom 17.vijeka ogroman je. Umjetnost baroknih škola u svojim složenim kompleksima, to je nepregledno mnoštvo novih otkrića i novih načina oblikovanja.

Postoji li, medjutim, neko j e d i n s t v o s t i l a, u kome bi se ta tendenca očitovala?

"Jedinstvo stila (piše Pevsner) ne znači neki suhi pojam identiteta, nego jedno zajedničko osjećanje života, koje je različito od osjećanja prethodne, kao i slijedeće epohe, te veže medjusobno izvjesnom vodećom idejom sve svoje nosioce, bez štete za sve suprotnosti pogleda na svijet i umjetničke forme". (Pevsner, sp.dj. st.240).

Samo usput spominje Pevsner neke momente iz umjetnosti baroka. Etika i humanost Rembrandtove religioznosti, kao i njegova slikovito-infinitezimalna forma, impresionistička tehnika Halsa i Velasqueza, koja zahvaća svijet u kretanju, naturalizam Caravaggia i njegovih mnogobrojnih sljedbenika, intimni i ugodjajni realizam holandeških majstora 17.vijeka, mnoštvo specijalista i slikara mrtvih priroda - to su sve pojave obraćanja ovozemnom životu i razrade realističkog odnošenja. Da li je time problem baroknog izraza sveden na zajednički nazivnik, da li nam pojam posvjetovljenja doista može objasniti Terborcha kao i Morazzona? Da li posvjetovljenje uslovljuje istovremeno Halsa, kao i Magnasca?

Samo ako ga hsvatimo kao osnovnu tendencu kretanja pojam posvjetovljenja postaje velika pomoć i stvarno objašnjenje mnogih i bitnih pojava u likovnoj umjetnosti. Unutar tog osnovnog kretanja postoje veze i pokrajne linije, koje rastu na osnovi drugih faktora. Sam Pevsner uvidja i napominje poteškoću s klasicizmom u Francuskoj. Kako i u koliko rani francuski klasicizam pripada baroku? Protiv toga izjasnili su se i Wölfflin i Brinckmann.

Neosporna je veza izmedju Descartesova racionalizma (za nj je strast samo perturbacija duha sa strane tijela) i, recimo, Corneillova odbijanja ljubavi. Ona je za nj samo slabost. I jednom i drugome svojstvena je fanatična težnja ka z a k o n u (filozofskom, odn.državnom). A upravo to je suština Poussinova klasicizma, njegove stroge i ujedno strastvene težnje k idealnoj formi, duboko proživljenoj, za razliku od prazne retorike kasnije Lebrunove umjetnosti.

Pevsner pokušava da pojavu klasicizma objasni težnjom francuskog apsolutizma ka redu i zakonitosti, stvar o kojoj se može diskutirati. Zatomiti i sakriti svoje strasti je težnja dvorjanika i visokog društva Francuske tog doba; postići lijepo držanje prema visokim klasičnim uzorima - to je ideal u društvu i u umjetnosti. Klasicizam je izraz te težnje. Ali kako se on može dovesti u vezu sa strastvenom umjetnošću talijanskog baroka, sa pasioniranom težnjom k realizmu u Holandiji ili Španjolskoj?

Poteškoće na koje je Pevsner naišao jesu poteškoće sistematskog i grubog generaliziranja na području kulturne historije, generaliziranja kome nije prethodila dovoljno duboka i specifična analiza konkretnih kulturnohistorijskih i društveno-ekonomskih uslova.

W e r n e r W e i s b a c h u svom članku "Gegenreformation - Manierismus - Barock" (Repertorium,1928), sa kojim je replicirao na Pevsnerovu raspravu "Gegenreformation und Manierismus" (Repertorium,1925) pokušava da izbjegne te poteškoće, koje izviru iz mehaničkog determinizma. On odbija u početku prigovore, koje mu je Benedetto Croce postavio u jednoj svojoj raspravi ("Pojam baroka - Protureformacija").

"Kad se Croce obraća protiv povezivanja umjetnosti baroka s protureformacijom i apsolutizmom, to obrazlaže svojim odbijanjem svakog historijskog "determinizma". On, medjutim, ne tumači pravilno moje shvaćanje,kad veli da ja hoću barok "kauzalno i deterministički" izvesti od obih ovih potenca. Upravo protivno, ja sam daleko od toga da postavim barok, kao nešto od njih prouzrokovano ili kao nešto, što iz njih kauzalno potječe. Nisam htio iskonstruirati nikakav odnos kauzalne ovisnosti,nego omogućiti "Sinnbedeutung". To proizlazi već i iz terminologije, koju sam upotrebio, prema kojoj sam označio

baroknu umjetnost kao i z r a ž a j n i s i m b o l protureformatorskog i apsolutističkog duha.

Barokni stil je kao estetski fenomen vodjen imanentnim umjetničkim formalnim uslovima. Kao kulturni fenomen on je isprepleten s općom strukturom historijske epohe, te u svom razvitku i u svojim dostignućima suodredjen postojećim sociološkim uslovima, "duhom vremena", te onim receptivnim krugovima, koji pretežno dolaze u obzir. Kao dvije osnovne potence kulture ovog vremena, protureformacija i apsolutizam su, kako sam nastojao pokazati, utjecali na barok i upravili ga u odredjenom smjeru. Kao receptivne mase (naručioci i gledaoci) istupaju najvećim dijelom crkveno-religiozni i apsolutistički krugovi" (Weisbach, "Gegenreformation - Manierismus - Barock", Repertorium,1928).

Bojeći se bezrazložno optužbe determinizma Weisbach očito na riječi uzmiče, dok ustvari ostaje kod svoje tvrdnje da su protureformacija i apsolutizam društveno-idejne determinante baroka. J e r m o ž e l i s e e s t e t s k i f e n o m e n b a r o k a d i j e l i t i o d b a r o k a k a o k u l t u r n o g f e n o m e n a? I što ustvari znači pojam "imanentnih uslova forme"? Barok je zatekao na raznim područjima različite likovne tradicije i postojeća već izgradjena sredstva; ona nesumnjivo ulaze kao važan faktor daljnje evolucije, kao što u taj složeni dijagram sila ulaze i postrani utjecaji ostalih škola i strujanja. Jedino to mogu biti elementi imanentnih zakonitosti kretanja likovne forme prema višim stupnjevima spoznavanja i oblikovanja. Ali o d r e d j u j u ć i f a k t o r ostaju idejne (a preko njih i društvene) kvalitete sredine, u kojoj umjetničko djelo nastaje, one mogu potpuno skrenuti razvoj forme, dati joj specifične o s j e ć a j n e i i d e j n e oznake. One, dakle, odredjuju s a d r ž a j n o s t zmjetničkih oblika.

Ostajući pri svom stanovištu da su i d e j n e k v a l i t e t e p r o t u r e f o r m a c i j e o d r e d i l e s a d r ž a j n e k v a l i t e t e b a r o k a, W e i s b a c h o d b a c u j e P e v s n e r o v o p o v e z i v a n j e p r o t u r e f o r m a c i j e i s k l j u č i v o s m a n i r i s t i č k o m u m j e t n o š ć u 16. v i j e k a. Isto tako se ne može složiti s ograničavanjem razdoblja protureformacije na 16.vijek. "Sa dolaskom baroka, koji se javlja od 159o. da zavlada nekako oko 162o. svršava epoha protureformacije" - pisao je Pevsner, a to bi značilo da barok počima upravo u času, kada protureformacija svršava.

"Ideje - veli Weisbach - trebaju dugo vremena da bi dospjele do punog izražaja i do šireg proširenja. Iako je djelo protureformacije zapečaćeno s tridentinskim koncilom, a provedeno pod vladavinom strogih papa, to se intenzivno djelovanje, koje otud proistječe, proteže

duboko u 17.vijek, dapače počima na izvjesnim mjestima tek sa početkom ovog stoljeća" (Weisbach,sp.dj.st.19.). Tako upravo u Francuskoj Weisbach navodi mišljenje Bremondovo o velikoj snazi crkve i porastu pobožnosti u Francuskoj od svršetka Lige, a osobito od smrti Sv.Franje od Salesa (1622) do smrti Ljudevita XIV., dakle upravo u razdoblju 17.vijeka. Tada bivaju uvedene i mistika i jezuitske "duhovne vježbe" i provedena reforma samostana, a salonsko kršćanstvo Franje Saleskog ne znači opadanje, nego porast pobožnosti unutar francuskog visokog društva. Isto tako ne stoji (prema Weisbachu) ni činjenica da 17.vijek nije vijek asketike, jer upravo Ludwig Pfandell u svojoj knjizi "Spanische Kultur und Sitte" (1924), navodi mistiku i asketiku kao osnovne pojave idejnog i religioznog života u Španjolskoj 17.vijeka, koje su i uslovile umjetnost velikih slikara.

Protivno Pevsneru, dakle, koji smatra da su protureformatorske ideje, koje su došle do najvećeg poleta i najdubljeg izraza u tridentinskom koncilu, u španjolskoj mistici i u aktivnosti isusovačkog reda polovinom 16.vijeka, odnosno u njegovoj drugoj polovini, odmah morale rezultirati i likovnim ekvivalentom, W e i s b a c h s m a t r a d a j e t r e b a l o d a p r o d j e i z v j e s n o v r i j e m e d o k t e i d e j e p r o ž m u c i o k u l t u r n i ž i v o t. On u tom smislu navodi i mišljenje Emila Ledderera:

"Nove društvene činjenice moraju se najprije iživjeti u svom vlastitom području, moraju postaviti ljude u nove odnose, što uvijek znači navesti ih i na nove z a d a t k e. Ove zadaće moraju biti shvaćene i r i j e š e n e, njihov odjek mora već postojati u svijesti, a revolucija mora se izvršiti u svakodnevnom životu. Tek tada mijenja se okolni svijet, tek tada biva preokrenut cio društveni kozmos kome se sve klase moraju podložiti" (E.Lederer, Aufgaben einer Kultursoziologie, Bd.II.1516, Leipzig 1923.).

Ne samo Pevsner, nego prije njega i M.Dvořak u raspravi "Über Greco und den Manierismus" (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte,1924.) dali su, dakle manirizmu sadržajni pojam sa kojim se Weisbach ne slaže. Dok mu oni daju prvenstveno d u h o v n i , r e l i g i o z n i i s p i r i t u a l i s t i č n i s a d r ž a j (a misle kod toga na Pontorma, Michelangela, Tintoretta, El Greca i sl.), Weisbach ga, vidjeli smo, prvenstveno definira kao "formalizam, koji je na osnovi odredjenog organizirajućeg i dekorativnog principa, doveden do manire". On je za Weisbach p o p r a t n a p o j a v a k a s n o g, v e o m a i n t e l e k t u a l i z i r a n o g h u m a n i z m a, proizvod jedne skeptične blazirane klase, koju vidimo na portretima Bronzina, Salviatia i Parmigianina. Misli kod toga Weisbach na ono mnoštvo dekoratera i akademika i slabih slikara tipa Vasaria i Zuccaria, dakle na ono što smo mi nazvali e p i g o n s k i m m a n i r i z m o m. "Formalnohistorij-

ski to je jedna prelazna pojava, reakcija protiv harmonično ujednačenog klasičnog ideala, sa tendencom prema pokretu, koji znači do izvjesne mjere apstraktnu i dekorativnu većinom vrlo izvještačenu igru linija, a ne neku dinamičnu potencu (kao u baroku)" (Weisbach,Gegenreformation i t.d.st.23.). Kako, medjutim, objasniti pozitivne kvalitete manirizma? Ispadaju li one iz manirizma radi svojih novih formalnih i sadržajnih kvaliteta? - to su problemi, na koje Weisbach uslijed te svoje interpretacije nailazi. On samo primjećuje da se ne radi uvijek samo o "odrodjavanju", nego o momentima i poteškoćama baroknog umjetničkog "htijenja". To upravo i znači apsolutnu negaciju manirizma kao pozitivne stilske kvalitete. S druge strane on je u pravu kad piše:

"Smatram pogrešnim kad Pevsner, slijedeći Dvořaka, pripisuje manirizmu kao općem fenomenu izvjesnu spiritualističku i mističnu tendencu. Velikoj masi manirističkih djela u svim zemljama svojstvena je bezdušnost, mehaniziranost, izvještačenost i formalizam".(Weisbach, sp.dj.st.24.).

Indiferentnost prema sadržaju kod manirizma zapazio je i Dehio u svojoj "Povijesti njemačke umjetnosti". To su zapazili bili već i savremeni traktatisti 16. vijeka. Weisbach citira Golia (1564.) i Borghinia (1584.), Possevina, Armeninija, koji kude savremene umjetnike upravo radi toga i žale za Rafaelovim vremenima. Dvořak je, piše Weisbach, pogriješio što je definiciju manirizma izveo iz umjetnosti jedne tako problematične i izuzetne ličnosti, kao što je El Greco. "Spiritualističko u njegovoj umjetnosti je došlo do izražaja uslijed njegove lične sklonosti i uslijed dodira s religioznim duhom Španjolske, ali to nije bitna osebina manirizma" (Weisbach,sp.dj.st.25). Nje osobito nema u francuskom manirizmu, kojega+naprotiv Dvořak vidi kod El Greca, te se Weisbach opravdano čudi kako je Dvořak mogao naći neku religioznu spiritualizaciju kod Duboix, Fremineta ili bakroresca Bellangea. T e k b a r o k j e p r e v l a d a o m a n i r i s t i č k i f o r m a l i z a m i o s t v a r i o u u m j e t n o s t i s a d r ž a j n o s t n o v e r e l i g i o z n o s t i i p r o t u r e f o r m a t o r s k o g d u h a. "Ono što manirizam nije mogao provesti sa svojim pretežno intelektualističko-artističkim stavom, to je proveo stil, kojeg označujemo imenom baroka: stvorio je izražajni simbol tog duha u svim umjetnostima".

+upliv

Ta sam Pevsner morao je u svojoj raspravi priznati da su u Rimu slikarstvo i plastika a r e l i g i o z n i i obrađeni skoro isključivo dekorativnim djelovanjem. On navodi smiješan argumenat: "Religiozni duh je u Rimu odviše apsolutan, a da bi omogućio očitovanje kroz likovne umjetnosti" - čime on pobija svoju vlastitu tezu o neposrednom i momentalnom odrazu idejnih kvaliteta u umjetnosti.

S druge strane, tumačeći spiritualizaciju manirizma kod El Greca kao ličnu nadarenosti izniman slučaj, s a m W e i s b a c h s e p r e d p o j a v a m a o s t a l i h v i s o k o u m j e t n i č k i h p o j a v a m a n i r i z m a n a l a z i u n e p r i l i c i. Pravu kvalifikaciju Pontormova manirizma on je uopće izbjegao, isto kao što je previdio i Rossovo "Raspeće" u Volterri i sve manirističke manifestacije kod Michelangela. Za J. Bassana Weisbach navodi Hadelnovo mišljenje (Jahrbuch der preuss.Kuns tsammlungen,1914.) da se radi o prolaznoj pojavi u njegovoj "drugoj fazi". U slučaju Tintoretta on njegov zreli stil označuje (prema Bercken-Meyeru) kao suprotnost manirizmu, u kojem se elaboriraju elementi baroka.

"On je - kao već prije Lorenzo Lotto - kao jedan od prvih i kao izvanredni genij zahvatio duh protureformacije u likovnu formu. Što se on više udaljuje od manirizma, to više religiozna i mistična biva njegova umjetnost. Venecijanska se je umjetnost brzo izvukla iz krize, u koju je bila upala uslijed prodora srednjeitalskog manirizma. Ona je - uz Correggia - bila glavni izvor nadahnuća za Carraccie, u mladosti kojih su još živjeli veliki majstori kasnog cinquecenta. Oni su više decenija stvarali istovremeno sa Baroccijem (+1612), naseljenim u Urbinu, koji je u svoje pozno doba primio snažne poticaje od Tintoretta. On bi bio mogao, kako se je Bellori izrazio, iz osnova obnoviti umjetnost, zapao je, medjutim, u umbrijski zakutak i nije bio u stanju pružiti umjetnosti potreban prilog. On je tipično prelazna pojava i ja sam ga označio kao jednog od glavnih preteča baroka". (Weisbach,sp.dj.st.26,27).

Takvo tumačenje manirizma, koje daje Weisbach, približuje se istini. Ono je, medjutim, ne iscrpljuje.

Manirizam je u svojoj biti epigonska umjetnost, bezsadržajna umjetnost sljedbenika visokorenesansnih majstora, u suštini akademska i formalistička.

Protureformacija je već rano, u prvoj polovini 16.vijeka, iskoristila postojeći inventar i veliku rutinu manirističkih umjetnika u svoje propagandne i dekorativne svrhe. U t o m s m i s l u j e u m j e t n o s t m a n i r i z m a u m j e t n i č k i k o r e l a t s l u ž b e n e p r o t u r e f o r m a t o r s k e a k t i v n o s t i.

Unutar tog oficijelnog idejnog kretanja ne može se već za neka od njih (počevši od reformnih strujanja 3.decenija oko Sadoleta i dr. pa do španjolskih mističara) osporiti pojava a u t e n t i č n e d u h o v n e o b n o v e u r e l i g i o z n o m s m i s l u r i j e č i i s n a ž n e m a n i f e s t a c i j e i n d i v i d u a l n e r e l i g i o z n o s t i. Te pojave imaju svoj korelat u osobitim pojavama manirističkog ekspresionizma a javljaju se vrlo rano unutar t.zv.

stilske krize oko 152o. sa Pontormom, Rossom, zatim sa kasnim Michelangelom, a zatim osobito kod Tintoretta i El Greca.

Pogrešno je, poput Weisbacha, vidjeti u njima samo preteče baroka; *to su autentične kvalitete manirizma kao stila, a ne negacije manirizma kao stila.* Mora se dozvoliti mogućnost da snažne, emocionalnim i idejnim potencijalom ispunjene ličnosti ispune ove odrodjene, od realnosti "oslobodjene", forme novim smislom, da ih upotrebe i transformiraju u svrhu slobodnog često bizarnog izraza. A to je upravo ono, što se dogodilo sa nekim velikim majstorima ovog razdoblja, a što je onda Dvořaka zavelo da te njihove ekspresionističke kvalitete proširi na cijelu umjetnost manirizma.

Te izolirane pojave "spiritualiziranog manirizma" takodjer su, dakle, determinirane pojavom religiozne obnove i bez sumnje u vezi s pokretom protureformacije. One su adekvatne onim visokoumjetničkim pojavama manirizma kod Altdorfera i Cranacha, koje su nastale kao korelat predreformatorskih religioznih strujanja u okviru kasne gotike i na osnovi gotičkog realizma. *Weisbach, dakle, nema pravo kad odriče vezu izmedju spiritualiziranog manirizma ovih velikih majstora i duhovne ekscitacije nastale u vezi sa religioznim kretanjima i borbama 16.vijeka.*

Ali on ima pravo kad i barok u katoličkim zemljama označuje u njegovim suštinskim sadržajnim kvalitetama, kao likovni korelat protureformacije. Duh religiozne mistike i asketike, pa i isprazna pompa jezuitske propagande došle su do izražaja u toj umjetnosti.

To, naravno, nije jedina društvena i idejna determinanta umjetnosti 17.vijeka. Potrebno je kod toga više naglasiti *monarhistički princip, društveno psihološku narudžbu dvorova, reprezentativne momente aristokratske umjetnosti uopće.* A osobito novu sadržajnost, koju je u umjetnost svog vremena unijelo holandeško gradjanstvo, t.j. veliko slikarstvo pejsaža, mrtvih priroda i društvenog gradjanskog života.

Unutar društvenog i misaonog napretka ljudskog društva tokom 17.vijeka, umjetnost se razvija u svojoj težnji k produbljenju i proširenju spoznaja, prema višim stupnjevima spoznavanja i oblikovanja. Umjetnici se upiru na velike tekovine renesanse, odnosno, na sjeveru, kasne gotike. Ogromna iskustva prošlih stoljeća i

stečena sposobnost reprodukcije prirode nalaze se u temeljima nove umjetnosti. Bezbroj umjetnika i pravaca nastavlja i razvija dalje te tekovine prema zadacima, koji se pred njima nalaze, prema idejnosti i psihologiji društvenih kompleksa, unutar kojih protiče njihov život. Nastaje tako nepregledan mozaik umjetnosti 17.vijeka,koji smo, u kulturno-historijskom smislu, naviknuti nazivati umjetnošću baroka.

Sistematski pregled historije tog razdoblja dat ćemo tek u najosnovnijim crtama.

UMJETNOST 17. i 18.VIJEKA U ITALIJI

Slikarstvo

U tri faze možemo podijeliti veliko slikarstvo talijanskog baroka, koje je sa toliko vitalnosti ispunilo skoro dva stoljeća. Od svih razdoblja umjetnosti Italije, ono je najmanje istraženo, te skriva u svojim školama još uvijek mnoštvo velikih pojava koje još nisu uočene i ocijenjene u njihovoj pravoj vrijednosti.Neproučeno i ustvari vrlo nepristupačno to nas slikarstvo može obdariti neočekivanim iznenadjenjima. Koliko snage, koliko izražajnih i sadržajnih kvaliteta čeka pravu valorizaciju kod Strozzia, Crespia, Magnasca, kod Venecijanaca i Napuljaca! Čak i neka velika imena, kao Caravaggio, na pr., nisu do nedavno bila uočena niti u svojoj likovnoj kvaliteti, niti u svom historijsko umjetničkom značenju.

Prva faza (1590-1629) jest r a n i b a r o k njegovih osnivača: Caravaggia i njegova kruga, Caraccia i njegovih neposrednih učenika. Ona se odvija na relativno uskom terenu izmedju Rima i Bologne, ali njena iradijacija i njeno značenje za umjetnost baroka u evropskim razmjerima je ogromna i odlučna.

Druga faza, z r e l i b a r o k (1629-1700) obuhvaća preostali i veći dio 17.vijeka. U njoj se barok proširuje ili bolje reći počima i u ostalim područjima, u Sjevernoj Italiji, u Veneciji i u Napulju. To je slikarstvo visokih tehničkih i izražajnih mogućnosti, slobodne tehnike, koje sintetizira i razvija iskustva osnivača, i daje u lokalnim školama djela vanredne ljepote i originalnosti. Na sjeveru se javljaju tri osobita slikara M.Fetti, G.Liss i B.Strozzi, Možemo reći da do njihove pojave u Sjevernoj Italiji vlada manirizam. U Srednjoj Italiji suprotnost Caravaggio-Carracci zaoštrava se i polarizira još više u smislu suprotnosti Cortona-Poussin. Javljaju se zanimljive varijante po lokalnim školama, kao pojave Carracciola, Stanzionia i Cavallina u Napulju.

U trećoj fazi, t.j. u kasnom baroku i rokokou (18.vijek), traju intenzivno dalje neke lokalne barokne škole, kao rimska i napuljska, dok Venecija doživljuje veliku slikarsku obnovu, koju ne možemo subsumirati niti iscrpiti nazivom rokokoa. Osobite pojave M.Pretia, Magnasca, Giuseppe Maria Crespia, mnogih Genovežana i Venecijanaca, oživljuju ovo razdoblje tako kritično u cijeloj Evropi, daju mu osobito značenje u okviru svjetske umjetnosti. To je sočno i strastveno slikarstvo, puno života i radosti, ali često i sablasno i maštovito, kao da dolazi iz nepoznatih dubina ljudskog društva i ljudskog duha.

I. Slikarstvo ranog baroka.

Osnivači baroka su dvije snažne ličnosti: Michelangelo da Caravaggio i Annibale Carracci. Sa njima počima u posljednjim decenijima 16.vijeka umjetnost baroknog realizma. Umjesto spiritualističkih čarolija velikih manirističkih umjetnika, odnosno praznog akademizma kasnog manirizma tipa Zuccaria ili Cavalier d'Arpina, javlja se borbeno i duboko slikarstvo, koje pripada ovom svijetu, koje teži osvajanju predmetnosti. Kao da je trebalo ponovno uspostaviti dodir s objektom, sa prirodom i sa životom.

1. Michelangelo da Caravaggio (1573-1609)

Slučaj je htio da se kratka, ali vrlo oštra borba izmedju manirizma i baroka odlučila na tlu jedne te iste kapele. Zagovorom pjesnika Marina dobio je Caravaggio početkom devedesetih godina 16.vijeka zadatak da izradi uljene slike u kapeli Contarelli u crkvi S.Luigi dei Francesi. U toj istoj kapeli radio je fresko dekoraciju na svodu prvak rimskog manirizma Cavalier d'Arpino. Kad su Caravaggiove slike bile otkrivene izazvale su buru oduševljenja kod svih, koji su u to vrijeme iskreno voljeli i osjećali pravu umjetnost, a osobito kod mladeži. Ponukan tom vikom i uzbudljivim raspravama došao je u kapelu Contarelli i stari predsjednik Akademije svetog Luke, uvaženi slikar rimskog manirizma, Federigo Zuccari. Pogledao je slike, mahnuo prozrivo rukom i otišao rekavši: "Čemu ta buka? Ne vidim tu drugo osim Giorgionove misli".

A ipak su Caravaggiove slike iz te kapele već tada odlučile sudbinom manirističke umjetnosti u Rimu i ostale do današnjeg dana kao velika djela historije umjetnosti. Freske Cavalier d'Arpina, naprotiv, niti se ne spominju u povijesti umjetnosti.

Je li imao pravo stari manirista Federigo Zuccari? Je li to doista bio zakašnjeli upliv Giorgiona i gornjoitalske umjetnosti uopće, koji bi Caravaggio bio donio u Rim iz svoje domovine, ili je to bila realnost sama? Slikarstvo, koje se obratilo, nakon toliko vremena, opet svom izvoru: predmetnosti i fizičkom realnom

svijetu oblika i boja, da iz njih uzme poeziju bez koje nema umjetnosti?

Kad se Caravaggio pojavio u vječnom gradu potkraj vlade Siksta V. manirizam se nalazio na svom vrhuncu. Dok su se u Firenzi, na primjer, kod cijelog niza slikara mogle već zamijetiti težnje prema baroknoj životnosti i novoj slikovitosti, u Rimu su neprijeporno vladali slikari kasnog manirizma: Federigo Zuccari, Pomarancio, Cesare Nebbia, Girolamo Muziano i Cavaliere d'Arpino. Njihovo je slikarstvo bilo vrlo daleko od života, pa i od umjetnosti same.

Da li je bilo kakvo presadjivanje nekih stranih ozdravljujućih utjecaja moglo spasiti rimsku umjetnost od pošasti tog ukorijenjenog akademizma, koji je potpuno vladao duhovima i umjetničkim životom? Bez sumnje, Caravaggio je sa sjevera mogao donijeti tradiciju velike brescianske škole, od koje je zadnji predstavnik, Moroni, umro 1578. On je bez sumnje mogao vidjeti Morettove mrtve prirode (Krist i Magdalena u S.Maria in Calchera u Breschi, Košaru sa Porodjenja u Pinakoteci u Breschi. On je bez sumnje vidio i slike Lorenza Lotta po Lombardiji, osobito, "Porodjenje", nekad u zbir. Crespi u Milanu, sa divnim svijetlosnim rješenjem. Pa složenu rasvjetu A.Campi na "Posjeti Carice u tamnici" u S.Angelu u Milanu (1583). Od svog učitelja Peterzana u Milanu mogao je preuzeti posredno slikovitost najboljeg venecijanskog kolorizma, t.j. Tizianovog, a na svom navodnom proputovanju kroz Veneciju, mogao je doista vidjeti i Giorgiona. Mnoga njegova djela odišu doista duhom Giorgionove tradicije, ona imaju vanrednu autentičnost boje, koja nam je poznata od brescianskih slikara, luminističku vještinu jednog Savolda, kojega luminizam gradi formu upravo onako, kako to radi i Caravaggio, a ne rastvara je i ne spiritualizira na način Tintoretta. Poezija Savoldova "Tobije s Andjelom", čarolija njegova "Sv.Matije" prisutna je u djelu Caravaggiovu. Ne treba niti kod toga, kao ni kod Giorgiona, pomišljati na izravne utjecaje. Ako je neka umjetnost doista poetična, dakle ispunjena pravom životnom umjetničkom sadržajnošću, ona će nužno imati neke afinitete sa svakom umjetnošću koja se, u nevelikim vremenskim i prostornim distancama, uistinu inspirirala na životu samom, koja je promatrala stvari i tražila njihovu prirodjenu ljepotu. Osim toga, nakon otkrića nekih ranih Caravaggiovih djela, njegova umjetnost takoreći raste pred našim očima: možemo je posmatrati u njenoj genezi i u njenom razvoju. I upravo u tim svojim počecima ona ne pokazuje nikakve očigledne i izravne afinitete s umjetnošću Venecije ili Brescie. Naprotiv, ona te afinitete kao da stiče kasnije, tokom devedesetih godina, nakon onih prvih pomalo tvrdih mladenačkih radova.

Da li, dakle, začudjujućoj vezi sa realnošću, koja je dala vanrednu poetičnost i dramatičnost izraza Caravaggiovom slikarstvu, treba tražiti izvore u njegovu idejnom odnosu prema svijetu i životu? Ili, možda,

u opće ideološkim pomjeranjima unutar filozofske i teoretske misli tog vremena.

Kad se Caravaggio pojavio u Rimu, to je bilo vrijeme pontifikata strogog pape Siksta V. Za tog papu upravo je N.Pevsner zapazio da je on prvi politiku Rima odvratio od katoličkih snaga Njemačke i Španjolske. To bi, dakle, bio početak onog "posvjetovljenja" društvenog i ideološkog života, koje se javlja nakon što je protureformacija prešla svoj vrhunac. Ali da li je moguće gledati u toj kronološkoj koincidenciji neku vezu? Moglo bi se tako navesti da je u to vrijeme Tomaso Campanella već ležao u napuljskoj tamnici i pisao svoju "Civitas soli", drugu veliku utopiju historije. Pisao je u to vrijeme i Galilej svoja prva djela, a u času najveće slave i borbe Caravaggiove bit će na Campo dei Fiori u Rimu spaljen Giordano Bruno (16oo). Ali kakve je veze mogao imati Caravaggio, taj neuki i grubi čovjek iz polusvijeta, s ovim vrhovima tadanje teoretske misli? Kad budemo uočili njegov život po ulicama i krčmama Rima, njegovu nasilnu ćud i sumnjiv karakter, bit će nam jasno da o nekoj svijesnoj idejnoj orijentaciji ne može biti ni govora. Isključuje li to, medjutim, mogućnost i nužnost da se korijeni njegove profane, pa i religiozne umjetnosti potraže u onom istom pomjeranju interesa prema ovozemnim vrijednostima, prema konkretnom iskustvu, koje je uslovilo i ona najviša filozofska i naučna dostignuća tadanje teoretske misli?

U toj općoj tendenci obraćanja prema stvarnosti svijeta Caravaggio na samom početku baroka označava maksimalan zaokret, revolucionaran obrat od manirističkog slikanja prema apstraktnim shemama i imanentnim zakonima ljepote prema ljepoti predmeta i života. Ne u smislu Carraccijevog eklekticizma, ali niti u smislu naturalističkom. Od Baglionа i Belloria pa do historije umjetnosti najnovijeg doba, njegov je način označavan kao naturalistički. Ako naturalizam znači približavanje predmetnosti, otkrivanje ljepote u prirodi samoj, ljepote koja je identična poeziji, onda je Carravaggio doista bio naturalist u najboljem smislu te riječi. Ali ako naturalizam znači ropsko podražavanje predmetnosti, onda on nema s naturalizmom nikakve veze. I uistinu njegova likovna vizija prirode posredovana je "stilom" u najvišem smislu te riječi. Po tom "stilu", po tom ličnom, specifičnom odnosu prema predmetima objektivnog svijeta Caravaggio je i izvršio ogromnu revoluciju u slikarskom svijetu tog vremena. Ta revolucija sastojala se u spajanju kromatskih iskustava Venecijanaca s plastičnom kvalitetom stare Firenze. Boja i svijetlo našli su se opet jednom skupa, kao nekad kod Giorgiona, ali na drugom stepenu: sa pojačanom plastičnom snagom svijetla, koje ne izlazi iz materije i boje kao kod Giorgiona i Venecijanaca, nego postoji imanentno kao najviša realnost, u kojoj i preko koje tek i nastaje realnost boje i realnost oblika. Takva strastvena težnja prema realnosti doživljaja nije mogla biti ostvarena na nerealnoj tematici, ona je i proizlazila iz te veze sa životom. Prizore

iz života on je reproducirao svojom umjetničkom vizijom punom boja i snažnoj u oštroj modelaciji, koju je dostigao kasnije. Ta vizija stvara se od prvih njegovih djela, još tvrdih i hladnih, pa do prvih historija kapele Contarelli, da kasnije predje u jezovitu dramatiku baroka. Mlazevi svijetla, koji su sve prije nego li naturalistički, modeliraju te prizore i osvjetljuju materiju i boju intenzivnošću, koja je frapirala savremenike i koja je preokrenula ne samo čitavo slikarstvo Italije, nego je djelovala fascinantno sve do Velasqueza, Rembrandta i Le Naina. Ta intenzivnost svjetlosnog zahvata imala je za cilj da realnosti da jaču snagu, da izdvoji i pokaže upravo onu ljepotu te realnosti, u kojoj se i sastoji poetičnost situacije.

Otkud ta težnja k realnosti u Caravaggiovu stvaranju? Ona, vidjeli smo, nije rasla iz nekog teoretskog i idejnog uvjerenja, kao kod firentinskih quattrocentista i Leonarda. Ona je bila nošena samom vitalnošću Caravaggiovom, njegovim temperamentom i karakterom, drugim riječima njegovim životom. Bio je to život rimskog puka, život ulica i krčma u Suburri i Trasteveru. Izvjestan klasni subjekt progovorio je nesvijesno u njegovim djelima i suština je Caravaggiova genija upravo u tome, što je on uspostavio vezu izmedju tog klasnog subjekta i umjetnosti preko svoje individualnosti i svog života. U njegovom ličnom životu, u njegovoj biografiji, treba tražiti ključ za razumijevanje njegove likovne revolucije, njegovog realizma.

Trebalo je, naime, živjeti usred tog života po ulicama i krčmama, usred puka i usred svakidašnjice. Ali niti to, naravno, nije bilo dovoljno, jer su i mnogi drugi slikari tako živjeli. Trebalo je osim toga imati Caravaggiovu vitalnost, njegov oštri temperamenat, punu čulnost i snagu njegove duboko senzualne i afektivne prirode, da bi se moglo tako intenzivno zahvatiti realnost samu i suprotstaviti se, potpuno sam, cijeloj tradiciji akademija, teškom pritisku ustaljene religiozne društvene narudžbe, intrigama atelijera i moćnih suparnika; jedna jednostavna, ali oštra inteligencija trebala je da se nadje zajedno sa nesalomivom ličnom smjelošću i fanatičnom vjerom u svoju likovnu viziju, da bi izvela ovu pobunu protiv nerealnosti mita i nerealnosti forme, protiv neprirodnosti dekora i kompozicije. Caravaggiova biografija pruža nam sliku upravo takva čovjeka.

Caravaggiova biografija je još nešto više: to je anarhična, spontana i neracionalna pobuna protiv tadanjeg morala u cjelini, pobuna, koja se kreće na rubu kriminala. Iz Milana je morao još krajem osamdesetih godina bježati radi nekih prestupa, u Rimu izaziva na dvoboj svog poslodavca, Cavalier d'Arpina. G.1600. napada noću i ranjava nekog Girolama Spampu, 1601.ranjava mačem jednog stražara, 1603. tužen je i zatvoren radi pamfleta protiv slikara Bagliona, 1603. baca tanjur u lice jednom običnom služitelju u krčmi, 1604. opet niz pre-

stupa i tučnjava. Uzalud mu brane nositi oružje, on luta noću naoružan, uvijek spreman na napadaj i obranu. On psuje i progoni slikara Guida Renija, što mu je ukrao "maniera i colorito" (što je bilo nesumnjivo točno za izvjesnu fazu Renijevu) i daje bodežom raniti slikara Pomarancia, dok 16o6. ne počini i ubojstvo. Kao u nekom dramatičnom crescendu rastu Caravaggiove strasti, raste otvorena i neuravnotežena pobuna protiv svih granica i ograda, borba protiv svega, što je moglo povrijediti njegovu samosvijest i samoljublje. U uslovima onog društva, bez plemićke titule i bez društvenog položaja, Caravaggio svijestan svog genija, bez skrupula i bez skromnosti, izaziva sve, koji su se kojim slučajem ili po logici umjetničke situacije našli na putu njegovoj strahovito razvijenoj samosvijesti.

O toj biografiji ostala su nam sačuvana, pored akata u sudskom arhivu, tri vrlo važna rukopisa, svjedočanstva, koja su poslužila kao osnova kritičkog kataloga. Čini se da je prvo medju njima ono zapisano od Giulia Mencinia, liječnika Urbana VIII., ljubitelja i poznavaoca umjetnosti, koji je svoje "Vite" pisao oko 162o. On je kao savremenik i očevidac dao dragocjene, premda ne obimne podatke. Giovanni Baglione (1571-1644), slikar i suparnik Caravaggiov, zapisao je o njemu mnoštvo podataka u svom djelu "Le vite de pittori, scultori et architetti", 1642, ali premda je imao s njim čak i sudsku raspravu, njegov prikaz je objektivan, makar je i pisan sa stanovišta jednog slabog baroknog slikara. G.B. Bellori ("Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni",Roma 1672.) dao je još više podataka i prvi je izvijestio o njegovim radovima, koji se nalaze izvan Rima, ali vremenska distanca iz koje Bellori piše čini ga kao izvor relativno nepouzdanim. Osim toga Bellori piše sa svog u suštini klasicističkog stanovišta, i premda nesumnjivo osjeća snagu njegova genija i značenje njegove inovacije, on ga kritizira kao naturalistu,"kao slikara bez invencije, bez dekora, crteža i ikakvog znanja o slikarstvu", i od tada će ta ocjena pratiti Caravaggia kroz sve traktate i historije umjetnosti. Nauka 19.vijeka zatekla je njegov opus nejasan i necjelovit, opterećen kojekakvim krivim atribucijama i tek posljednje vrijeme započeo je sa radovima L.Venturia i R.Longhia kritički studij Caravaggia. Cjelovite i pouzdane monografije još nema.

Michelangelo Merisi da Caravaggio rodio se u Caravaggiu nedaleko Bergama g.1573. u obitelji graditelja. Do nedavno nije se znalo ništa o njegovu školovanju,dok
Venturi IX/7 sl.215 216-218 nije pronadjen ugovor, kojim milanski slikar Simone Peterzano prima 1584. u nauk "Michael Angelusa de Miritiis" na četiri godine. Na žalost, iz toga ne možemo mnogo zaključiti. Peterzano je bio osrednji slikar s venecijanskim školovanjem, ali oslabljen uplivom Campia i Leonardovih sljedbenika. Što je mogao Caravaggio od njega prihvatiti? Možda neko osnovno koloristčko znanje? Ako je istinita vijest o njegovom bijegu

iz Milana u Veneciju (ona potječe tek od Bellorija) i o njegovu ugledanju na Giorgiona, možda bi to moglo nešto objasniti u njegovu kasnijem opusu. "Radi toga su - piše Bellori - njegova rana djela slatka, čista i bez onih sjena, koje je kasnije upotrebljavao". Ustvari su rana Caravaggiova djela odviše tvrda, a da bi mogla izravno potjecati od upliva ovog prvog slikara mletačkog 16. vijeka, ali je nesumnjivo, da je i stari Federigo Zuccari kasnije imao pravo: teško je objasniti njegovo slikarstvo bez izravnog dodira sa umjetnošću ranog cinquecenta.

Nije poznato kada je uslijedio Caravaggiov dolazak u Rim. Ako je kod Peterzana proboravio sve 4 godine, to je moglo biti 1589. i 1590.g., a to znači da je imao tek 17 godina. Prema Manciniu smjestio se kod Pandolfa Pucci, služeći mu i ujedno slikajući. Za to vrijeme nastala su prema Manciniju "Dječak s gušterom" i "Dječak koji ljušti jabuku". Prema Baglioneu prvo rimsko djelo je "Bacchus". Ali još ranije karaktere pokazuje još nekoliko slika, tako da ćemo pokušati postaviti samo približnu kronologiju ove rane faze Caravaggiove.

Longhi, Proporzioni I, 5,9

1.razdoblje

To je vrijeme do otprilike prvih velikih historija u kapeli Contarelli. I premda ima glasova, koji sumnjaju u autentičnost B o l e s n o g B a c c h u s a iz gal. Borghese, najbolji poznavalac talijanskog baroka, Roberto Longhi, još uvijek smatra ovu sliku jednom od ranih Caravaggiovih radova, dapače autoportretom. Ona ima već mnoge elemente ove prve faze: realnu materijalnost voća i lišća i ponešto tvrdu obradbu nuditeta. Nesigurna kompozicija masa i suha modelacija mogle bi biti rezultat mladenačke nespretnosti. Roberto Longhi je isto tako uvjeren da on sam posjeduje najbolju kopiju, premda veoma oštećenu, izgubljene slike D j e č a k a k o j i l j u š t i k r u š k u, a koju spominje Mancini kao slikanu još kod Puccia. Druga kopija iste teme nalazi se u Hampton Courtu, ali bez sumnje lošija od one prve. Lateralno svijetlo rasvjetljuje bijelu košulju dječaka i njegovo lijepo lice stvarajući neobično lak i poetičan dojam. Da li je moguće da je tako delikatnu rasvjetu Caravaggio mogao ostvariti sa svojih 18 godina? Može se zamisliti kako je ova "lunarna ljepota", kako se Longhi izražava, morala djelovati u krugovima naviknutim na praznu umjetnost manirista. A isto tako i prvi original spomenut u izvorima, D j e č a k u g r i ž e n o d g u š t e r a, takodjer u vlasništvu R. Longhia. To je već bogata i uravnotežena kompozicija sa vanrednom živosti izraza i ravnotežom izmedju tkanine, puti, stakla i cvijeća, sa mekom modelacijom. Mrtva priroda javlja se tu svježa i sočna, sa svim elementima, koji će se javiti i na čistim mrtvim prirodama Caravaggiovim: na onoj iz zbirke Kress u New Yorku sa tipičnim konveksnim staklom, kao i na vanrednoj K o š a r i iz Ambrosiane. Predmetnost materije u svim njenim specifičnim kvalitetama ja-

Schmidt Caravaggio 73 (Schmidt 73)
Proporz. 9 8
Zahn Caravag. tb.VI. Schmidt 6,7 (Schmidt) Proporz. 5,6 4 Schmidt 39 Zahn tb.II

vlja se ponovno u slikarstvu na ovim prvijencima dvadesetgodišnjeg slikara. To potpuno "izjednačenje" lika i
Proporz. mrtve prirode na slici, primjećuje Pevsner (Handbuch,st.
6 125), bilo je moguće samo na bazi 17.stoljeća. Jednom je Caravaggio dao eksplicitnu izjavu, "da mu toliko posla zadavaše naslikati jednu dobru sliku sa cvijećem, kao i s figurama", a u procesu sa Baglioneom, upitan koga on smatra da je "valentuomo" medju slikarima, rekao je: "Onaj koji zna dobro slikati i imitirati stvari iz prirode". Jedna čitava umjetnička teorija, jednostavna poput života i umjetnosti same, dolazi do izražaja u tim izjavama. Za izjavama stajao je cio strastveni i dramatični život Caravaggia i njegovo veliko djelo.

Prema Belloriu i drugim nekim vijestima, Caravaggio je u Rimu započeo upravo kao slikar cvijeća i mrtvih priroda i došao je ubrzo na glas zbog tih stvari. Ono, što je bilo novo kod toga i što je izazvalo interes u krugovima umjetnika i ljubitelja, jest l o k a l n a b o j a, jer upravo mrtve su prirode slikarima uvijek diktirale polazni kolorit, one su bile velike škole za izučavanje boje i materije.

Schmidt Prema Manciniu, razbolio se u tom času Caravaggio
2,3,4. i bio je primoran da se sklone u "Spedale della Consolazione", gdje je za priora radio neke stvari. Nakon toga ušao je u botegu vodećeg manirističkog slikara Cavalier d'Arpina, gdje je slikao cvijeće. Ali, piše Bellori, on je bio zlovoljan, što ne može slikati figure i sretne slučajno Prospera slikara groteska, te izadje iz kuće Josipove (Cav.d'Arpina) da se s njim takmiči u slavi kista. Dade se on sada na slikanje prema svom vlastitom geniju, ne gledajući uopće, čak prezirući najbolje antikne
Proporz. kipove i toliko slavne Rafaelove slike, uzme on jedino
1 prirodu kao predmet za svoj kist". Naravno, značilo bi pr
2 turiječiti Manciniju najneposrednijem i savremenom svjedoku, kad bismo prihvatili da je Caravaggio tek nakon prekida s Cavalier d'Arpinom počeo slikati figure. Kad Baglione, takodjer savremeni izvor, piše: "Tada on pokuša da radi samostalno i izradi nekoliko autoportreta sli-
Zahn kanih u ogledalu. A prvi je bio jedan B a c c h u s s
IV. nekoliko grozdova različitog grožđja, izradjenih s velikom vještinom; ali na ponešto suh način" - onda iz toga ne treba zaključiti da se radi o zaista prvoj Caravaggiovoj figuralnoj slici. Činjenica je da Baglione spominje kao prvu, i otkad je (1922) ona otkrivena u depotu Uffizija,istraživanje ove prve njegove faze dobilo je čvrsto i sigurno uporište.

Sve je još svijetlo na ovim ranim Caravaggiovim slikama; modelacija je laka, a na B a c c h u s u kao da je uopće nema, tako da ga možemo radi toga postaviti na sam početak ovog razdoblja, čak prije D j e č a k a s a g u š t e r o m. Pa premda se može opaziti nešto suviše točna i detaljizirana reprodukcija voća, lišća i košare, a i kolorit je još nešto hladan i tvrd, cjelokupni dojam je vanredan. Već sama jedna polufigura na slici značila je revoluciju, dok je savršena ravnoteža

elemenata na površini slike davala cijelom prizoru ujedno pečat duboke promišljenosti, kao i prirodnosti komponiranja. Pa ako je sam izraz ovog ugojenog mladića možda

Schmidt 5 Zahn t.III. više hladan i prazan, u P r o d a v a č u v o ć a iz gal.Borghese imamo već onu meku, neodredjeno sentimentalnu ekspresiju, tako značajnu za mnoga Caravaggiova djela, a koja ga uistinu vežu često za Giorgiona. To je isti onaj androgini tip vanredne ljepote i tihe senzualnosti, pa premda slika nije u izvorima spomenuta (navodi je tek Lanzi u "Storia pittorica della Italia",18o9), može se sa sigurnošću pripisati ovim prvim godinama Caravaggiova boravka u Rimu. Po tretmanu ona je srodna Bacchusu iz Uff. u svim detaljima, a nitko drugi u to doba nije mogao dati ovako realan i neposredan zahvat u ljepotu svog modela. Prema Schudtu, str.8 ovu sliku je Cav.d'Arpino darovao 16o7 kard.Scipionu Borghese, što bi značilo da je nastala za vrijeme Caravaggiova boravka u njegovoj radioni. Schudt misli da se radi o dobroj staroj kopiji. Može se zamisliti da je ovo slikarstvo lakoćom prokrčilo put do pravih poznavaoca i ljubitelja umjetnosti, osobito nakon što je Caravaggio preko trgovca umjetnina Valentina, upoznao kard.del Monte, pa zatim markiza Giustiniani, kard. Scipiona Borghese i druge, koji su ga kasnije štitili u njegovu pustolovnu životu. Može se iz toga zaključiti stupanj, do kojeg je "posvjetovljenje" i najviših vatikanskih krugova već bilo dostiglo. Bili su to opet visokokulturni ljudi, poznavaoci života i umjetnosti, kao i u doba renesanse.

Schmidt 9 Zahn t.V. Najljepša slika tog genrea i tog vremena je bez sumnje lenjingradska S v i r a č i c a l u t n j e. Opet je to ono neodredjeno androgino biće, savršene ljepote i savršenih kretnja, koje nas gleda iz sada već mnogo gušćeg sumraka. Baglione, njegov protivnik, nije mogao da ne zastane zadivljen kod ove najljepše genrescene talijanskog barcka:

"... i jednog mladića, gdje svira u lutnju, koji je izgledao živ i sav istinit, s jednom staklenkom sa cvijećem, punom vode, tako da se u njoj lijepo razabirao odraz jednog prozora s ostalim predmetima unutar sobe, a na tom cvijeću bila je živa rosa prikazana najvećom savršenošću...A to je (govorio je) bio najljepši komad, koji je ikad izradio".

Schmidt 8 Zahn VII. Umjetnost svijetla, zaboravljena čarolija najljepših luminističkih ostvarenja Venecijanaca, Lotta, Veronesa,Savolda, javlja se ovdje u novom obliku, u oštrijim svijetlosnim kontrastima ove profane i žive umjetnosti, ali sa poezijom, koja jedva da je ikad prije bila ostvarena. Teško je zamisliti psihološku strukturu čovjeka, koji je mogao stvoriti ova djela, odnosno teško ih je dovesti u sklad sa njegovim moralom, koji proizlazi iz sudskih akata. Jedan cjelovit čovjek gledao je život oko sebe, uživao je u životu, u predmetima i stvarima, a taj je čovjek osim toga bio slikar i znao je odabrati ono, što je bilo poetično u životu. Pred tom poezijom nestajala je svaka metafizička trauma, pa kad je Caravaggio

Schmidt, 8 slikao i religioznu tematiku, neka tiha zemaljska ljepota rasula se po tim slikama. M a g d a l e n a p o k a j n i c a, je očito nastala u to vrijeme (a ne nakon bijega u Palestrinu, kako veli Baglione). Mancini je također broji medju rana djela, a Bellori je, usprkos svog akademizma, kasnije mogao osjetiti svu čarobnu ljepotu ove slike. On je i osjetio da se radi o sasvim realističkoj simulaciji jedne sakralne teme:

"..... naslikao je jednu djevojku kako sjedi na stolici sa rukama u krilu, u času dok je sušila kose; naslikao ju je u sobi i postavio na pod posudu sa mašću, i dragulje, i n a z v a o j u j e Magdalenom: naslonila je malo glavu na jednu stranu, a lice, vrat i prsa uronila je u jednu čistu, laku i istinitu boju, popraćeno jednostavnošću cijelog lika, sa rukama u košulji i haljinom povučenom na koljena sa bijele podsuknje od damasta urešenog cvijetovima".

Mogli bismo, možda, pitati, da li je Bellori, koji je tražio ne podražavanje prirode i predmeta, nego slikanje ideje o njima, u tom svom oduševljenju još uvijek dosljedan svojoj teoriji? Ili je, možda, našao u toj maloj slici "ideju", koja je u njoj sakrita?

Schmidt
Schmidt 78 Slično j "ideji" t.j. ovoj romantično-poetskoj situaciji, pripada i ona čudesna slika, koja visi u pal. Borghese, N a r c i s, koji se nagnuo nad vodom i ogleda
Proporz. 10 u njoj svoje lice koje možda nije lijepo, ali prožeto sentimentom i adekvatnim izrazom. Koliko je smjelosti i
Zahn XI invencije trebalo u to vrijeme da se postavi ovakva koncepcija figure i odrazi njenu sliku u vodi, sve one promjene boja u drugim tonovima i nijansama?

Začudo, ovo jedinstveno djelo sa mitološkom temom, ali savremenom obradbom, romantično u čisto giorgineskom smislu riječi, nije ostalo zapisano u izvorima. Otud i sumnje koje se ponekad javljaju u njegovu atribuciju. Ali po kojem god bilo metodu, po kriteriju kvalitete ili po kriteriju specifičnih karakteristika, ono očito može pripadati samo Caravaggiu. Postoji izmedju ovog i ostalih njegovih djela ovog razdoblja takvo jedinstvo poetskog sadržaja, takav afinitet likovnog izraza, da o njihovoj pripadnosti jednom te istom stvaračkom subjektu ne može biti nikakve sumnje. I kako je duboko shvatljiva ona anegdota, koju prenosi Bellori: "pa kad su mu bile pokazane najslavnije Statue Fidije ili Glicona, da bi njima prilagodio svoj studij, nije dao nikakav drugi odgovor nego je pružio ruku prema gomili ljudi, naznačivši da ga je priroda dovoljno opskrbila učiteljima".

Proporz. 11 Oko ovog vremena, prije slika kapele Contarelli, t.j. 1592/93, stavlja R.Longhi djelo, koje se nalazilo prije u Münchenu, a sada vjerojatno još uvijek u Augsburgu, a signirano "njemačkoj školi s kraja seicenta";

to je S v i r a č u l u t n j u, lik antonellovske plastičnosti, ali i najljepše barokne slikovitosti u draperiji i u živim rukama, u oštrom svijetlu, koje kao da sažiže formu svojim mlazovima (R.Longhi) dok sedefne trake na lutnji izgledaju kao električne cijevi, koje sjaju iz sebe samih. A iz tog istog vremena je još
Zahn 4 cio niz radova, kao Sv. K a t a r i n a, nekad u zbirci
Schudt 74 Barberini, o kojoj izvještava Bellori, a koju je još 1916.R.Longhi (L'Arte,1916) pripisivao Gentileschiu.Na izložbi 1922. vidio ju je prvi put u punom svijetlu i u vanrednoj slikarskoj izvedbi prepoznao djelo Caravaggiovo iz ovog prvog razdoblja (oko 1592-93). Usprkos tomu izvjesna hladnoća izraza i nespretnost cijele kompo-
Schudt 8 zicije ostavljaju hladan dojam usprkos vanredno slikanih draperija. Ta virtuoznost izvedbe, pa potpuna identičnost s fizionomijama u nekim drugim slikama Caravaggiovim (sa Sviračicom iz Lenjingrada, na pr.) jamče za njegovo autorstvo. To je opet jedan od onih slučajeva, o kojima priča Bellori "da kad bi sreo u gradu koju osobu, koja bi mu se svidila, zadržao bi se kod prirodne invencije ne primjenjujući drukčije svoju nadarenost." Ali ako u ovoj slici zaista ne možemo naći visoku poetičnost nekih drugih radova ovog doba, u prvoj religioznoj kompo-
Zahn VIII. Schudt lo zicciji koju je Caravaggio, čini se, naslikao, t.j. u "P o č i n k u n a b i j e g u u E g i p a t" (pal. Doria) on je opet pronašao ljepotu jednostavnih oblika i stvorio prizor pun lirizma. Bellori se opet, fasciniran, sadržava opisujući je:

"Naslikao je na većoj slici Madonu, koja se odmara na bijegu u Egipat. Ima tu jedan andjeo, koji stoji i svira violinu, Sv.Josip, koji sjedi i drži knjigu sa notama, a andjeo je prekrasan, jer okrenuvši blago glavu u profilu, otkriva krilata pleća, a ostalo golo tijelo prekrito je platnom. S druge strane sjedi Madona, te nagnuvši glavu čini se kao da spava s djetetom u krilu!"

Tako je i Bellori zapazio ljepotu jednostavnih stvari. On nije začudo zapazio neobičnu prostotu Madone, ni naturalizam Josipova lika, ali niti ljepotu onog pejsaža na desnoj strani, jedinstvenog u Caravaggiovu opusu. Ali on nije mogao mimoići sugestivno djelovanje prizora, koje kao da i djeluje onom jednostavnošću, ovim čistim oblicima, rasvijetljenim vratom Bogorodice, gracijom njenih ruku i djeteta, koje spava, blještećom bjelinom polunagog andjela, idiličnim momentom pažljivog magarca, koji napeto gleda i sluša u pozadini.

Tako je slikao Caravaggio "senza invenzione, senza disegno, senza scienza" - kako je Bellori pisao; za nj je Poussin bio rekao: "Il est venu pour detruire la peinture" - toliko je bila tudja velikoj gesti klasične umjetnosti ova životna lirika. Još Lanzi je 1789 pisao: "Non è a cercare in lui correzione di disegno ne elezione di belezza ... il suo bello era qualunque vero" - tako je nedosljedna estetika klasicizma uzalud pokušavala da odijeli istinu od ljepote. A i Burckhardt je,

još kasnije, primijetio da se veselje Caravaggiovo sastojalo u tome, pokazati gledaocu da mu se svi ti sveti dogadjaji prošlih vremena tako jednostavno zbili, kao da su se dogodili na ulicama juga na kraju 16. vijeka. Zahn u svojoj knjizi o Caravaggiu ispravno primjećuje da je "Burckhardt mrsku formu seicentističkih kritičara odjenuo u jednu u biti pravilnu spoznaju".

"Reakcija protiv velike plemenite geste (Wölfflin) je neosporna" - nastavlja Zahn. Ali tu veliku plemenitu gestu renesanse, za kojom žali cijela klasicistička estetika, Caravaggio je već našao beznadno kompromitiranu. On je obnavlja u duhu istine i života, dajući stvarnosti čak u njenim najskromnijim pojavama, dostojanstvo velikih forma. U tom je smislu on u j e d n o k l a s i k i r e a l i s t. Caravaggiovo prenošenje religioznih dogadjaja u običnu svakidašnjicu, njegovo očovječenje tragedije - mogli bi se reći da je na mjesto koturna stupila obična noga, - pretpostavlja sasvim nov odnos prema sadržaju. Ne radi se o ulasku savremeno kostimiranih likova u područje religioznih prikaza, kao kod firentinskih quattrocentista, ne radi se o novelističkom iskorištenju evandjelja i legenda kao kod Carpaccia, nego o doživljajno novom stvaranju priča svedenih na njihov najjednostavniji ljudsko-duševni sadržaj s one strane svake konvencije i retorike. Ovaj lični, neteološki, laički sukob sa svetim predajama ima izvjestan heretički prizvuk i može se vrlo lako shvatiti zašto je rimska crkva dala prednost konvencionalnom načinu Carraccia. Ne na katoličkom jugu, nego na protestantskom sjeveru našlo je ovo "novo oblikovanje duhovnog svog dovršitelja: Rembrandta" (Zahn, Caravaggio, str. 13, 14.).

Može se pred ovim sakralnim slikama pitanje postaviti još oštrije: radi li se tu o simuliranju religioznog u smislu Ghirlandaja i Carpaccia ili doista o obnovi ili, tačnije, demokratizaciji religioznog slikarstva"? Nije li u ovim Caravaggiovim genre-historijama "provalila" religioznost puka, pravi idejni sadržaj rimskih predgradja? Je li se metafizička i legendarna sadržajnost mogla do te mjere konkretizirati i materijalizirati, da izgubi svaku religioznu kvalitetu i postane obična priča, ispunjena svjetovnom i "tjelesnom" poezijom?

Mi ćemo uskoro vidjeti kako doista nije potrebno u ovim Caravaggiovim konkretizacijama gledati dokidanje religioznog, makar koliko ono postalo konkretno i zemaljsko. Za sada su ovi religiozni prizori samo iznimke u njegovu genre slikarstvu, koje obiluje prizorima iz života upravo u ovom razdoblju. Tako onaj prizor, koji opisuje Bellori, a koji je sačuvan u dvije varijante:

Schudt 11

"...pozove jednu ciganku, koja je prolazila slučajno ulicom, te odvevši je u svratište naslika ju kako proriče sreću, kako to običavaju ove žene egipatske rase. Naslika jednog mladića kako drži ruku sa rukavicom na

Zahn IX

maču, a drugu pruža njoj, koja ju drži..." i t.d.

To je slika, koja se nalazi u Louvru, živa pri-
Schudt rodna i dekorativna u svom kolorističkom djelovanju. Ka-
12 pitolinska varijanta možda je nešto lošija u izvedbi, ali
življa u izrazu i medjusobnom odnosu. Iz tih slika, nastalih na samom kraju manirističkog stoljeća, odiše, bez sumnje, sasvim drugi odnos prema životu, afirmativan i čulan u najvišem smislu riječi.

U I g r a č i m a (I bari), nekada u zbirci
13 Sciarra, sada nepoznato gdje, čini se u nekoj zbirci
Zahn Rotschild, koji svakako spadaju u isto ovo vrijeme, si-
X. tuacija se komplikuje; to su već tri lika ukomponirana unutar jedne prirodne akcije, s lijepom karakterizacijom naivnosti i lukavosti. To je još uvijek svijetlo slikarstvo, otvorenih žutih i narančastih i plavih boja, bez tenebroznih sjena, prvi primjer motiva koji će toliko iskorištavati velik krug Caravaggiovih sljedbenika od Manfredia do Valentina. Ipak, nedostaje ovom djelu ona posljednja umjetnička sadržajnost, ona lirska kvaliteta, koju smo vidjeli već dosada na njegovim slikama, a koju niti najživlja anegdota nikad ne može nadoknaditi. A ipak je kardinal del Monte radi te slike zasuo Michelangela nagradama i svojom naklonosti, koja mu je toliko trebala.

Te male društvene slike kao da su bile samo pri-
Zahn prema za velike Caravaggiove historije kapele Contarel-
XI li, za koje je teško utvrditi točan datum. Svakako u ovo
Schudt doba spada i strahovita M e d u z i n a g l a v a, ko-
14 ju je kard. del Monte poslao na dar vojvodi toskanskom, a koja je toliko divljenja izazvala da joj je Marino posvetio jedan sonet. Na njoj se možda prvi put, javlja sva dramatska snaga Caravaggiova, njegova sklonost k strahotnom i jezivom.

Kronologija ovog vremena vrlo je nejasna i nesigurna, ona se bazira uglavnom na stilskoj analizi i na prvim izvorima, ali bez dokumentarnih dokaza. Ima i djela, koja nisu pronadjena, kao i djela nesigurne atribucije poput onog p o r t r e t a M a f f e a B e r b e r i n i iz Firenze, kojeg je Voss bio sklon pripisati Caravaggiu i vezati uz portret, što ga spominje Bellori, ali čemu se R. Longhi protivi na osnovi kriterija kvalitete. Pa ako se pretpostavi da je Caravaggio stigao u Rim 1589., on je sve ove radove morao izraditi u nekoliko godina, do cca 1592., kada je započeo rad u kapeli Contarelli.

II. razdoblje

To je razdoblje svijetla. Već dosada ono se javljalo tu i tamo i kad bi se mogla postaviti točna kronologija Caravaggiovih radova, možda bi se moglo od slike do slike pratiti ovo radjanje Caravaggiova svijetla i njegovo stvaranje sumraka, kao drugog principa, upravo

radi borbe koja je slikaru bila potrebna. Iz te je borbe on izvlačio i izvanrednu plastičnu snagu, ljepotu i dramu situacije.

Možda ne sasvim slučajno ta evolucija prema luminizmu koincidira sa prijelazom na velike zadatke "historija", sa kojima se zadacima on najprije susreo u kapeli Contarelli. Oni su nesumnjivo predstavljali nove poteškoće za slikara cvijeća, voća i malih genre-prizora. Napadan i ismijavan od protivnika radi svojih slabosti u kompoziciji, on je, čini se, upravo u to vrijeme razvio do maksimuma svoju tendencu k zamračivanju; s njom je dobio mogućnost povezivanja likova u jedinstvenu igru svijetla i sjene. Lokalne boje sve više nestaju, umjesto njih sve više vlada jedan jedinstveni ton koji ovija, gradi i sjedinjuje likove. Ne klasična euritmija masa i linija, nego to koloristično jedinstvo, koje teži prema tonskom slikarstvu, je osnovni kompozicioni elemenat Caravaggiovih historija. I još nešto, upravo ono što su mu toliko nepravilno prigovarali, naime da su njegove "historije" "senza azione". Naprotiv, njegove historije upravo su povezane unutrašnjim duševnim odnosom pojedinih likova, njihovim psihološkim i afektivnim vezama. To su odnosi posebnih individualnosti, koje uvijek grade izvjesnu konkretnu situaciju.

Kada je ustvari započeo njegov rad u kapeli Contarelli? Unatoč obilnih vijesti datum nije bilo moguće točno utvrditi. Svakako iz natpisa kapele proizlazi da je ona posvećena 1590., iz vijesti van Mandera znamo da je Cavalier d'Arpino započeo slikati freske na njenom svodu 1591. Iz akata crkve doznajemo, da je za kult otvorena tek 1599. U tom rasponu morale su, dakle, nastati Caravaggiove slike. No noviji rezultati govore da datum slika treba pomaći sve do pred kraj stoljeća.

Schudt 18 — Bit će da je prva slika u tom nizu onaj Sv. M a t i j a s a n d j e l o m, s kojim je Michelangelo doživio svoj prvi veliki neuspjeh, a koji je iz zbirke Giustiniani dospio u K.F.Muzej u Berlinu. Može se kao vrijeme njegova nastanka uzeti godina 1591. Zgranuti prostotom Matijina lika svećenici crkve dali su ga skinuti s oltara i to je bio prvi Caravaggiov sudar s ustaljenim običajima crkvenog slikarstva, s "decorom". Što je moglo više vrijedjati upravo taj "decoro" nego li lik ovog starca sa dobroćudnim, ali očito nimalo produhovljenim licem, s grubim i prljavim nogama, koji osim toga sjedi u jednoj nimalo doličnoj pozi? Treba još k tome zamisliti da se ta slika nalazila na samom oltaru, da se osjeti smjelost i sasvim novo osjećanje religioznosti, koje je Caravaggiovo slikarstvo unijelo, a na koje su crkveni krugovi bili najmanje pripravni. A ipak ima na toj slici vanredne ljepote, u tom kontrastu izmedju dobroćudnog starca i prozirne pojave andjela s velikim bijelim krilom, koji vodi njegovu ruku. Da li je taj andjeo doista nebeska pojava ili je sasvim zemaljski u svojoj delikatnoj kretnji i femininoj ljepoti, to je stvar o

kojoj se može raspravljati. Ali da je tim kontrastom i tim familijarnim odnosom ovih dvaju bića Caravaggio postigao vanredno i dotad nevidjeno djelovanje, to je sigurno. Jedna preopasno jasna i konkretna realnost postala je sada nosiocem religioznoj osjećanja, koji kao da je imao svoj izraz u najdubljim dubinama rimskog puka.
Schudt 19 Pa kad je Caravaggio pokušao da koncedira ukusu crkve i izradio drugu varijantu, koja se i sada nalazi na oltaru kapele, ni onda nije bila mnogo drugačija. Ona je nešto slabija, bez sumnje upravo radi prisile, kojoj je bio izložen, ali starac je još uvijek prost, čak sa bosim vulgarnim nogama; tek mu je Caravaggio dodao laku aureolu. Andjeo silazi iz neba argumentirajući nešto s prstima. Nema više onog prisnog i lijepog odnosa, a i kompozicija je sasvim nespretno ostavila po strani veliki prazni prostor. Izgleda da je to ipak bila posljednja slika, koju je Caravaggio za ovu kapelu izradio, nekako oko 1598. ili 1599. Izmedju prve i druge dovršio je on, medjutim, dvije velike historije na prostranim zidovima, djela s kojima je ne samo nametnuo svoj način i crkvi i javnosti, nego odlučio borbu sa manirizmom definitivno u svoju korist.

Schudt 20-24 Oko g.1593. ranije se stavljalo, ali danas oko 1598, veliko remek-djelo Caravaggiovo, najljepšu sliku talijanskog baroka. P o z i v s v. M a t i j e je sinteza, najviši rezultat čitavog dosadanjeg umijeća Caravaggiova, osvijetljeno nadahnućem kakvo slikar više nikad nije dostigao. Što se sve krilo u duhu Caravaggiovu dok je mogao unijeti takav ethos u jednu scenu iz rimske krčme, prebaciti jedan svakodnevni dogadjaj u misterij, ostvariti taj misterij sa svijetlom i jednim produhovljenim licem, iz kojeg kao da zrači neka nova kvaliteta u ovu sumnjivu situaciju rimske kartašnice.

Što se sve desilo u tom prostoru? Na desnoj strani otvorila su se vrata i ušla su dva čovjeka. Jedan ima lice nadnaravne ljepote. On je pružio ruku i pokazao na Matiju rekavši: "Slijedi me!" Kod kartaškog stola dva su se mlada vojnika iznenadjeno okrenula, a Matija, prekrasan muž s bradom i neodredjena karaktera, ostao je kao hipnotiziran. Svojom lijevom rukom pokazuje sebe sama, pitajući, a u očima već mu se čita sudbonosna ovisnost. Istovremeno s ljudima ušlo je i svijetlo u ovu mračnu sobu. Ono je najprije osvijetlilo lice Kristovo i njegovu pruženu ruku, naglasivši tako ovu prekrasnu gestu snažnog, a opet tako blagog poziva. Zatim se, ostavivši u sjeni Sv.Petra, razlilo po gornjoj polovini zida, koji je postao stvaran i čvrst u svojoj jednostavnoj materijalnosti; pri tome je osvijetlilo iznutra prozor i stakla, reproduciravši vanrednim realizmom onu situaciju, koja nastaje na staklima, kad je vani noć, a prozor iznutra rasvijetljen umjetnim svijetlom; zatim je osvijetlilo dva mladića oživjevši na njihovoj odori fantastično bogatstvo žutih, zlatnih i smedjih boja. Skliznulo je po stolu i ispod stola, osvijetlilo lice Matijino i starca

pokraj njega, dodirnuvši samo usput lice mladića, koji je prignuo glavu brojeći novac, da zatim sklizne preko njegovih ramena i drvenog stolca iza njega. Ima neka matematička logika u ovom jedinstvenom oblikovanju prostora i oblika, u ovoj nužnosti, kojom je stvarnost sama porazmjestila šarenilo boja i prelomila zlatne plohe svilenih i baršunastih tkanina. Jedna riječ pokrenula je kretnje i oživjela situaciju. To je najveća humanizacija jedne religiozne teme, koju je doživjelo talijansko slikarstvo. Blistaju u sumraku osvijetljena lica, trepere pod mlazevima svijetla kose i perjanice. Najljepše boje Venecije bljesnule su pod udarcima Caravaggiovih mlazeva, s njima je i misterij ušao u ovu rimsku krčmu. Vojnici gledaju, ali ne shvaćaju što se dešava. Izmedju one pružene ruke i Matijina lica odvija se drama. To je logična osovina radnje. U slijedećem času Matija će se dići i otići.

Za tu sliku pisao je M.Marangoni da sadrži u klici svo španjolsko i rembrandtovsko slikarstvo. Ono što je visoko izdiže u tom kao i u kasnijim vremenima, to je upravo ova ravnoteža, koja je u njoj ostvarena izmedju tmine i svijetla, materije i duha, izmedju ljepote stvari i ideje, koja struji preko one pružene ruke. Na drugoj velikoj historiji kapele, na M a r t i r i j u Sv. M a t i j e, nalazimo se već u sasvim drugom svijetu.

Schudt 25-28 Nastala je ta slika očito nakon "Poziva". Ona je sva sagradjena na momentu užasa i groze, s glavnim akcentom na okrutnom liku, golog krvnika, koji urla spremajući se na odlučni udarac. Dvije gole figure u prednjem planu su, premda slikane vanrednim realizmom, koncesija manirističkom običaju. Kompozicija nema opet ništa renesansnog, ona je "slučajna", ali logična obzirom na situaciju. Sve je u nemiru, u vici i trci. Oštro svijetlo udara s lijeve strane, i to je opet ono "regulirano" Caravaggiovo svijetlo, koje organizira scenu sasvim logičnim svjetlosnim udarima. Jasna stereometrijska logika, medjutim, pala je na ovoj slici žrtvom komplikovane situacije i meteža, koji je trebalo ostvariti i, možda, urodjene barokne dramatičnosti, koju je Caravaggio nosio u sebi. Zato je ta slika postala sama po sebi najglasniji protest, ostvarena polemike protiv svega klasičnog u manirističkom, kao i u visokorenesansnom smislu.

Sa slikama kapele Contarelli dovršeni su još u 16. vijeku svi osnovni principi baroknog slikarstva Italije. Najljepše barokne slike Italije nastale su, dakle, još u renesansnom stoljeću. Poziv Matije još je klasičan u najčišćem smislu te riječi, on je sagradjen na plastično-kromatičnom principu, koji je bliz Venecijancima. Smrt Matijina mijenja metodu u postizanju tog fenomenalnog plastičnog efekta. Ta prva slika baroka sagradjena je na plastično-luminističkom principu.

"Svijetlo je - piše Leopold Zahn - podložno pla-

stičnoj tendenci. To nije obično svijetlo, nego svijetlo nastalo Caravaggiovom voljom. To je stilistički ukroćeno svijetlo. Putevima i u mjeri koju mu umjetničko uvjerenje propisujem ono prodire u mračan prostor ne da ga rasvijetli, nego da se skupi na pojedinim plastično važnim dijelovima tijela ovitim sjenama. Svijetlo i njegov protupar, sjena, kao stvaralac plastičnog života" (Zahn,sp.dj.st.14.).

Sa slikama kapele Contarelli postaje, dakle, svijetlo njegov osnovni stvaralački medij, sredstvo i izraz kompozicionog jedinstva. Počima ujedno niz Caravaggiovih velikih religioznih "historija", jer puk i preko njega i crkva, tražili su njegove slike, tako bliske i pristupačne nižim slojevima. U to vrijeme došao je već i Carracci u Rim. Da li u medjuvremenu izmedju kapele Contarelli i kapele Cerasi u S.Maria del Popolo (1600-1601) doista treba umetnuti jednu fazu, u kojoj bi došla do ižražaja težnja k uravnoteženoj kompoziciji - kako to misli Longhi? (Proporzioni, st.11,12.). Je li doista Caravaggio pod pritiskom najžešćih prigovora o pomanjkanju "akcije" i kompozicione ravnoteže uistinu počeo popuštati pritisku? R.Longhi je sklon da u nizu radova, koje hipotetično, ali s izvjesnom probabilnošću stavlja u drugu polovinu posljednjeg decenija, zapazi takvo nastojanje.

Prop. 12 Tako, na primjer, već prije 1695, u blizinu sv. Katarine (radi sličnosti modela) stavlja Longhi izgubljeni original M a r t e i M a g d a l e n e, od kojeg su se sačuvale dvije dobre kopije: jedna u zb.Manzella u
13 Rimu, a druga u Christ Church College u Oxfordu. Kao da je Caravaggio htio demonstrirati svoju sposobnost da ostvari "azione", t.j. živ odnos izmedju likova. Ali shematično lice Magdalene i nepoetski riješena anegdota čine da ova Caravaggiova invencija ne dosiže razinu ostalih njegovih genre scena: njena vrijednost je u lijepom skladu masa i obojenih predmeta, u dragocjenoj reprodukciji materije i draperija. Nešto kasnijem vremenu pripadala bi slika, za koju Longhi misli da bi mogla biti čak i ori-
14 ginal Caravaggiov, to je P u t n a K a l v a r i j u u Beču. Nekad ju je sam Longhi pripisivao Caracciolu, pa i sada on oklijeva radi mnogih pojedinosti (Glave Kristove, na primjer), ali snaga kojom svijetlo oblikuje formu, mnogi vanredni momenti kao glava mladog krvnika gledanog otraga, govore za visoku razinu slikara.
Schudt 38 Atribucija Caravaggiu ostaje, medjutim, vrlo sumnjiva. S druge strane, Longhi odriče autentičnost inače prekrasnoj slici N e v j e r n i T o m a, iz Potsdama; ona bi bila kopija izgubljenog originala, možda onog kojeg je prema Baglioneu Caravaggio radio za Ciriaca Matthei, a prema Belloriu za markiza V.Giustiniani. Iz zbirke Giustiniani je i došao u Potsdam. Ali teško je shvatiti zašto Longhi i ovu sliku uzima kao primjer smišljene kompozicije. To je upravo tipična caravaggiovska momentalna situacija, motivirana do kraja samom tamom, tako da

su se glave grčevito skupile u središtu platna. Sve je ta-
ko realno i uvjerljivo, čak nasilno u tom afektu znati-
želje. Svijetlo je oblilo upravo ta gruba znatiželjna
lica i Tominu ruku, koja gura prst u otvorenu ranu.

Schudt Moža je kompozicija nešto više uravnotežena u obim
41 varijantama V e č e r i u E m a n s u. Onoj, na pr.,
Zahn koju je Longhi stavio u vrijeme oko 1594, a koja se na-
XXX. lazi u Nat.Gal.u Londonu, kamo je došao iz pal.Borghese.
Ali i tu je situacija upravo eksplozivna od napetosti
časa i naglašenih kretnja dvaju učenika. Lice protago-
niste je mlado, debelo, čak nešto vulgarno, pa cijeli
prizor nema nikakve produhovljenosti, on je sa religioz-
XXXI nošću vezan samo s legendom i, možda, s izvjesnom intim-
Schudt nošću. Naprotiv varijanta, koja se sada nalazi u B r e -
4o r i, a koju je Caravaggio, prema Belloriju, radio za mar-
kiza Patrizzi, odakle je nedavno i došla u Breru, ima da-
leko veće upravo te sadržajne i duhovne kvalitete. One
su vidljive u cijeloj situaciji i u pojedinostima, počev-
ši od plemenitog Kristovog lica, do blagog i prisnog od-
nosa učenika. Čak i na likovima statista osjeća se veći
i dublji humanitet. Mrtve prirode su nešto skromnije,
ali isto tako fino izvedene, kao što je i vodjenje svi-
jetla tipično Caravaggiovo, strogo regulirano iz jednog
odredjenog izvora. Njegovim su mlazom likovi čvrsto u-
komponirani i povezani u jedinstvenu cjelinu. Nije pozna-
to zbog čega je M.Marangoni (u Boll.d'arte 1922/23,st.
218) ovoj varijanti odrekao autentičnost, a niti Longhi
je ne spominje unutar ove grupe, koju postavlja izmedju
1595. i 16oo. Zato Longhi iznosi treću varijantu V e -
Prop. č e r e u E m a n s u koja se nalazi u Muzeju u Messi-
29 ni, koja je strahovito oštećena vremenom i restauraci-
jama, ali koja je nesumnjivo još uvijek sačuvala prekra-
snu spontanu kompoziciju Caravaggiovu, igru svijetla na
rukama koje su ušle u bijelu struju mlazeva i produhov-
ljenost odnosa, koja se na desnoj strani barem donekle
sačuvala. Po stilu i invenciji ona pripada posljednjim
godinama cinquecenta, radjena je, dakle, u Rimu i otud
2o prenijeta na Siciliju, kao i N e v j e r n i T o m a,
koji se strahovito uništen, takodjer nalazi u istom mu-
zeju, ali koji u pojedinostima odaje genijalnu kaligra-
fiju Caravaggiova kista.

Opus Caravaggiov još niti izdaleka nije iscrpljen
niti proučen. Tako je Longhi u nekoj lošoj kopiji pre-
16 poznao invenciju H a p š e n j a K r i s t o v a koju
detaljno opisuje Bellori, a spominje i Baglione. Zatim
21 K r u n j e n j e t r n o v o m k r u n o m, u nekoj
kopiji iz zb.Cecconi u Firenzi. Prema Longhiu, a i osta-
Zahn lima, kopija je i Sv. O b i t e l j iz Kaiser Friedrich
XLI Museuma, koju je u 17.v. već Daret rezao u bakar pod Ca-
ravaggiovim imenom, ali koja nesumnjivo pokazuje tragove
XLVI manirizma. Vjerojatno je originalan rad i K r i s t
n a m a s l i n o v o j g o r i takodjer iz K.Fr.M.,
neobično nov i snažan u cijeloj invenciji i čak monumen-
talan. R.Longhi drži ga neospornim originalom, kao i

Sv. F r a n j u iz Trsta (sada u Americi) od kojeg postoji kopija u Udinama. Slijedeći kopije, koje se uporno susreću u krugu prvih Caravaggiovih sljedbenika, može se
Proporz. zaključiti na neke invencije učiteljeve. Tako Sv. M a g-
24 đ a l e n u, koju je prema izvorima Caravaggio radio kasnije u Palestrini ili Zagarolu 1606, misli Longhi da može prepoznati u nizu kopija, a najbolje u onoj Finsoniusovoj iz Marseillesa. Isto tako jednu invenciju sv.
25 F r a n j e, koja je sačuvana samo u jednoj kopiji u Cremoni. I t.d. S druge strane Longhi odriče svaku mogućnost da bi portret M a f f e a B e r b e r i n i iz
Schudt 17 zb.Corsini u Firenzi bio onaj, kojeg spominje Bellori, a kojeg je u literaturu uveo Lionello Venturi već 1912. U Rimu, u crkvi Capuccina, nalazi se izvrsna slika sv.
Zahn 8 F r a n j e u m o l i t v i, koja po reprodukciji tkanina ne može pripadati Caravaggiu samom, ali nesumnjivo njegovu usku krugu.

Schudt 45 Radi slabe izvedbe ne može Longhi Caravaggiu pripisati ni P o r t r e t P a v l a V., premda ga Bellori citira (za razliku od Mancinia i Bagliona).

Od početka novog stoljeća mogu se barem neka velika Caravaggiova djela slijediti po utvrdjenoj kronologiji: to su od sada velike oltarne kompozicije, na kojima je i počivala rastuća popularnost Caravaggiova.

Izravno na posljednju sliku kapele Contarelli na-
29 dovezuju se obje slike kapele Cerasi u S.Maria del Po-
Zahn polo, koje se mogu datirati s 1600-1601.g.Ukoliko stoji
XXII Longhievo mišljenje o nekoj Caravaggievoj fazi uravnoteženih kompozicija na samom kraju stoljeća, prva slika ove kapele, M a r t i r i j sv. P e t r a, značila bi ponovno samovoljno kršenje svih uobičajenih zakona kompozicija i invencija.

Četiri figure upravo prepasne realnosti ukomponirane su dijagonalno u kružno kretanje. Pozadina je eliminirana, ali smjer križa produbljuje prostor. Pojedinosti su slikane s nevjerojatno bliskim oslonom na model, surovost je maksimalno naglašena, ali slici nedostaje etički sadržaj, kojeg bi se moglo očekivati, a lik sv. Petra je bez ikakvog produhovljenja.

XXIII Ono što nedostaje Martiriju, nadoknadjeno je u
Schudt O b r a ć e n j u P a v l o v u na drugi način: ne-
30 obično lijepim efektom svjetla, smionom invencijom strahovite uvjerljivosti. Ogromno tijelo konja dominira slikom, a dolje u dijagonali leži virtuozno pokraćen lik Saulov. Njegove su oči zatvorene, a ruke se bespomoćno pružaju u mraku. Dok konjušar nastoji da smiri konja odvija se nijemi razgovor izmedju srušenog čovjeka i neke nevidljive moći, koja je rasula odozgo ovo irealno svijetlo.

Za tu kompoziciju napisao je Bellori:"...la quale
historia e affatto senza azione". Kao da su njegove oči
bile slijepe za demonsku dramu, koju je Caravaggio u
njoj oblikovao. Možemo zamisliti, što je ona značila u
času kad je nastala unutar rimskog manirizma.

Djelo, koje slijedi nakon slike kapele Cerasi,
Zahn je velika smirena kompozicija P o k o p a K r i s t o-
XXXI v a iz 16o2/4, sada u Vatikanskoj galeriji. Kompozi-
cija je sasvim neklasična, ali ipak pregledna i jasna.
Schudt 31 Rubens je, kopirajući je nešto kasnije, ispustio Mariju
Cleofu, koja nariče uzdignutih ruku, a i Josip iz Arima-
teje je surov u svojoj pojavi. Treba, medjutim, vidjeti
inkarnat i modelaciju akta, ili prekrasno lice Ivanovo,
napol zastrto sjenama, onu jednostavnu kretnju Magdalene,
da se nadju intimne vrijednosti ove velike Caravaggiove
Schudt slike. Takvih vrijednosti naći ćemo svugdje, u M a d o-
32 n i d i L o r e t t o (S.Agostino) na primjer, velikoj
33 oltarnoj slici koja se teškom mukom održala na oltaru
Zahn opet radi prljavih nogu hodočasnika, i njihove nedolične
XXXV odjeće. Ali prekrasan lik Bogorodice bit će da je pri-
XXXVI rasao srcu pobožnog puka. Taj lik je nesumnjivo vanredne
ljepote, ali i sasvim zemaljske čulnosti, s napol golim
ramenima i onom linijom vrata, koju ovdje Caravaggio već
po treći put iskorištava.

Zahn U slijedećoj oltarnoj slici, M a r i j a s a
XXXIII d j e t e t o m i Sv. A n o m (16o5-16o6), radjenoj za
XXXIV baziliku sv.Petra (Madonna dei Palafrenieri), Caravaggio
nije bio takve sreće: ona je zbog "prostački" slikane Bo-
Schudt gorodice i golog Isusa, bila dignuta s oltara na nalog
34 kardinala, i zatim darovana kard.Scipionu Borghese.Jedva
35 da je igdje Caravaggio proveo tako očito profanu simula-
ciju kao na ovom svom djelu. Svi su likovi uzeti nepo-
sredno s rimske ulice, a Bogorodici čak nedostaje i ona
idealna ljepota lica, koja je spasila od iste sudbine Ma-
donu di Loreto: to je prekrasno slikan lik, ali u sušti-
ni izazov svakoj religioznoj predodžbi. Isus je obični
dječak, takodjer bez ikakve idealizacije, i odviše odra-
stao, a da bi mogao igrati ulogu nagog "bambina". Sv.Ana
je stara žena iz najdubljeg rimskog predgradja. Je li ta
slika čisto podmetanje jednog u biti areligioznog duha
ili je to izraz neke pučke "demokratske" religioznosti
u smislu Masacciovom?

Schudt Posljednja velika slika, koju je Caravaggio iz-
36 radio u Rimu, doživjela je istu sudbinu: to je S m r t
37 M a r i j i n a (iz Louvra,g.16o5/6). Radjena za crkvu s.
Zahn Maria della Scala, ona je odbijena radi vulgarno koncipi-
XXXVII ranog lika Bogorodice, bosih nogu i otečena trbuha - na-
vodno je bila radjena po modelu neke utopljenice - ali
usprkos toga cjelina i detalji su vanrednog dojma i ri-
jetko je kada Caravaggiu uspjelo ovako intenzivno kon-
centrirati ugodjaj. Kompozicija je maksimalno pregledna
i neusiljeno zatvorena. Starci su se sakupili oko odra s
svojim dobroćudnim licima i ćelavim glavama, a djevojka
Proporz. u prednjem planu, poznata nam je sa vatikanskog pokopa,
23 plače u prirodnom i nenametljivom stavu. Struja svijetla

silazi preko glava apostola i osvijetljuje odozdo lice mrtve žene.

Time smo se ujedno približili zadnjoj godini Caravaggiova boravka u Rimu, ali nismo iscrpili broj djela, koja je on kroz to vrijeme izradio. Za privatnike i ljubitelje varirao je on ponajčešće dvije teme, koje su
Schudt po prirodi stvari najviše odgovarale njegovom duhu. To je
42 u prvom redu tema D a v i d a, koja je spajala mladi lik pobjednika sa jezivim prizorom otkinute glave. Caravaggio je, naravno, bio sklon da upravo drastično sudari oba ta momenta. Varijanta, koja se nalazi u Kunsthist. Museumu u Beču, vjerojatno je ranija, prema Schudtu s kraja 9o-etih godina. Ima na licu mladog pobjednika iz-
43 vjestan meki i predani izraz, koji ćemo sresti i u D a v i d u iz gal.Borghese, s autoportretom Caravaggiovim. S kraja ovog rimskog razdoblja treba datirati Ž r t -
76 v u I s a k o v u iz Uff. slikanu za kard.Maffea Barberini, koji je postao kardinalom 11.sept.1606. Schudt je
Zahn bez ikakve argumentacije pokušao da ovu vanrednu sliku,
sl.3 koja je i dokumentarno tako dobro dokazana, proglasi starom kopijom. Zatim je zbog pejsaža stavlja medju ranije Caravaggiova djela, usprkos izričita Bellorijeva navoda. Slika ima silovitost i grubost njegovih najkrvavijih djela, sa licem Isakovim, koji urliče od straha. Upravo ta neposrednost, taj impetus kojim Caravaggio ulazi u svaku temu i u svaki sadržaj, karakteristični su za njegovu umjetnost, bilo da se radi o sakralnoj ili
Schudt profanoj temi.Kakvu samo tjelesnu neposrednost pokazuje
44 A m o r p o b j e d n i k iz K.F.M., koji se spominje
Zahn u procesu sa Baglioneom i kojeg zbog toga treba datirati
XXIV. prije 1603. Treba vidjeti meku materijalnost njegovih krila i one muzičke instrumente, na koje će se osloniti slikarstvo Baschenisa.

Ima jedan Ž e n s k i p o r t r e t u berlin-
Schudt skom K.F.M., kojeg je stilska kritika odavno pripisiva-
~~44~~ 46 la Caravaggiu, a Voss pokušao identificirati s portre-
Zahn tom Caterine Campani, žene arh.Lunghia. Potječe iz si-
XXIV gurne proveniencije (zb.Giustiniani), ali u izvorima se nigdje ne spominje. Autorstvo je ipak nesumnjivo, ne samo radi fine slikarske izvedbe, nego radi onog neposrednog zahvata i plastične uvjerljivosti, koja je uvijek bila oznaka Caravaggiova.

Ovom razdoblju nesumnjivo pripada i cio niz slika radjenih na temu Sv.Ivana Krstitelja. Ova tema divljeg nagog mladića u pustinji pružala je Caravaggiu priliku za neposredan zahvat u jednu slobodnu i vitalnu situaciju, kojoj je on davao uvijek drugačiju, individu alnu karakterizaciju. Broj tih Caravaggiovih mladića u posljednje vrijeme se osjetljivo povećao, makar neke atribucije još nisu sasvim sigurne. Neku barem približnu kronologiju teško je uspostaviti. Negdje na kraju devedesetih go-
Schudt dina pada Sv. I v a n iz gal.Doria, neobično kompliko-
15 van u položaju udova, koje kao da "grade" prostor na sve
Zahn strane. To je snažan i sasvim go mladić nelijepa lica,
XXV koji grli ovna. Sasvim drugog, sentimentalnog i nježnog

Schudt izražaja je Sv. I v a n iz gal.Borghese, po svim zna-
75 čajkama i akcesorijama sasvim bliz onom prvom. Za njega
je Schudt pomislio da bi se moglo raditi o staroj kopiji
(radi navodno slabo crtanih nogu), čemu se R.Longhi od-
lučno usprotivio. Formalne i sadržajne kvalitete djela su
izvan svake sumnje, kao što je to slučaj i u trećem rim-
Proporz. skom primjerku, u Sv. I v a n u iz gal.Spada, kojeg je
17 nedavno Longhi odlučno pripisao Caravaggiu. To je bez
sumnje jako oštećeno, ali nesumnjivo prekrasno djelo, ko-
je prikazuje mladića smrknuta i zastrta lica, punog oz-
biljnosti i vidovitosti, s prekrasnim i lapidarno slika-
nim mrtvim prirodama i deblom. Isto tako mračnu fiziono-
Zahn miju, kao i čitavu okolnu situaciju možemo naći na Sv.
XLIII I v a n u iz Napulja, kojeg Longhi smatra starom kopi-
Proporz. jom, a našao je još bolju kopiju u nekoj engleskoj privat-
18 noj zbirci. Najproblematičnija varijanta je bez sumnje
Zahn ona iz zb.Nicholson u Londonu (A.Venturi,Studi dal vero),
XLII dok su za Sv. I v a n a iz Basela mišljenja podijelje-
na. Atribuciju je 192o.g.postavio A.Venturi, i djelo je
bez sumnje prekrasno, premda nešto premekano za Cara-
vaggia. R.Longhi pomišlja na kojeg Španjolca kao Mayna
ili Gonzalesa.

Na kraju ovog rimskog razdoblja, već i radi slič-
Schudt nosti lica i detalja sa Žrtvom Abrahamovom iz Uff.,tre-
76 ba datirati Sv. J e r o l i m a iz gal.Borghese, kojeg
su Schudt, Marangoni i Pevsner neopravdano pokušali da
ospore Caravaggiu. Radi se očito o slici koju je, prema
Belloriu, Caravaggio slikao za Scipiona Borghese, a pri-
kazuje starca u relativno mirnoj duševnoj i tjelesnoj
situaciji, kao što je to slučaj i za još jedno otkriće
Longhijevo: za Sv. J e r o l i m a nekad u zb.Magni u
Rimu, sada prodan u Španjolsku), a pokazuje isti tip
starca, kao i slika iz gal. Borghese.

God.16o6. završava se ova druga Caravaggiova faza,
a sa njom i plodna djelatnost od dva decenija. U svadji
tokom igre loptama Caravaggio je ubio svog partnera slika-
Proporz. ra Ranuccia Tommasoni, te je, i sam ranjen, pobjegao u
24 Zagarolo, zatim u Palestrinu i Paglione. Tamo je, prema
izvorima, naslikao jednu Sv. M a g d a l e n u (kopija
15 Finsonova?) i P u t u E m a u s, koji je možda saču-
van u radirungu Murphya i u jednoj slaboj kopiji u Hamp-
ton Court.

Caravaggio se u okolici Rima zadržao do iza 2o.
aug.16o7., očekujući uzalud pomilovanje, koje nije stiza-
lo. 25.sept.16o7. on je već u Napulju dovršio M a d o n-
n u d e l R o s a r i o, s kojom počima njegovo

III. razdoblje (16o7-16o9).

Ono se odvija na putovanjima uz tolike pustolo-
vine i bježanja po Južnoj Italiji, Siciliji i Malti. U
tom kratkom intervalu, usprkos svim neprilikama,Cara-
vaggio je našao mogućnosti da izradi velik broj slika i
to ponajviše oltarnih kompozicija.

To je razdoblje barokne tendence Caravaggiove umjetnosti, u sadržajnosti i u formi. Kao da tragedija raste u tim slikama, u pojačanom chiaroscuru, u kome se utapaju likovi. Sjene više ne modeliraju oblike nego se šire po njima težeći jedinom cilju: b a r o k n o j s l i k o v i t o s t i, koja treba da stvori jedinstvo oblika i prostora. Zapravo p r i j e l a z o d p l a s t i č n o g k s l i k o v i t o m stilu odvija se već za posljednjih rimskih godina, on se očituje na nekim koncepcijama Sv.Ivana, na Madoni di Loretto i na Madonii dei Palafienieri, na kojima sjene sve više preteŽu. "Sjedinjujuća snaga tmine i neograničenog prostora pobijedila je" (Pevsner), samo fragmenti bivaju osvijetljeni magičnom strujom svijetla.

Schudt 46-51 Prvo napuljsko djelo je M a d o n n a d e l R o s a r i o (Berlin), zapravo najveća koncesija, koju je Caravaggio učinio službenom ukusu i konvencijama sakralne umjetnosti. On je pokušao da likove grupira što jednostavnije, stvorio je i prekrasna lica, sve pojedinosti su savršeno slikane. Rezultat je upravo onakav, kakav je mogao nastati uslijed tog kompromisa: vulgarna oltarna slika, koja točno odgovara svom zadatku, t.j. zadovoljenju izvjesne pučke i priproste religioznosti.

52-56 U drugom napuljskom djelu, koje se zove S e d a m d j e l a m i l o s r d j a (Monte della Misericordia), bio je Caravaggio mnogo slobodniji, čak i odviše slobodan, ali komplikovanu temu nije uspio riješiti na tako uskom prostoru. Teško se je snaći u tom metežu i naše oko zapravo traži neke pojedinosti, na kojima bi se zaustavilo. Njih nije teško naći, ima ih mnogo čak i na toj, možda najnesretnijoj slici Caravaggiovoj: gornji dio, na primjer, sa Bogorodicom, Isusom i andjelima je prekrasan, to je jedna od najljepših baroknih vizija, vrlo tjelesne ljepote.

Proporz. 28 Schudt 58-60 U B i č e v a n j u, koje je vrlo loše sačuvano u S.Domenico, naročito se dobro vidi kako sjena proždire forme i čitave likove i kako se tragika pojačava kretnjom i ekspresijom. I ova je slika u brzini radjena i tehnički nesolidna. Ideja Caravaggiova, medjutim, postići dojam okrutnosti i grubosti je više nego uspjela.

To silovito i dramatično rješavanje situacije, koje je za ovo napuljsko doba Caravaggiovo, Longhi je prepoznao u navodnom originalu B i č e v a n j a iz Catanije, koje je prije pripisivao Caracciolu, kao i u varijanti iz Macerate, koja bi mogla biti kopija po Caravaggiu. Zatim u jednoj lijepoj bečkoj slici, koju je prije Longhi pripisivao Caracciolu, a sada je smatra kopijom po Caravaggiu. To je K r u n j e n j e t r n o v o m k r u n o m prikazano opet onom grubom neposrednošću ovog razdoblja, silovito i okrutno. Ta okrutnost situacije pojačava još više okrutno bijelo svijetlo, koje nemilosrdno udara po likovima i čini još realnijim zbivanje na slici. Sloboda invencije i iskorištavanje detalja (perjanice oklopnika, na pr.) je tipično njegovo.

(margin notes: Proporz. 28 — beside "poznao u navodnom originalu"; 27 — beside "jom po Caravaggiu")

28 Istu slobodu i grubost pokazuje jedno R a s p e ć e sv. A n d r i j e iz Prada, a Longhi je uvjeren da je to kopija po onom Caravaggiovom originalu, za kojega veli Bellori da je dospio u Španjolsku, a za kojeg je već 1609. jedna grupa amsterdamskih slikara morala dati ekspertizu (Freise, Peter Lastman,194). Ona je u Pradu atribuirana Riberi, ali invencija svakako odaje Caravaggiov način postizavanja dramatičnosti i slobodne igre sjenama na likovima i na zidu. Na taj način napuljski opus Caravaggiov povećava se toliko, da se postavlja pitanje, koliko se on zapravo zadržao u tom gradu. Longhi još spominje S a l o m u iz Casita del Principe kod Escoriala, koja još nije publicirana, ali koja bi prema tome trebala biti novi, dosad nepoznati original Caravaggiov, a vjerojatno bi se iz tog razdoblja našlo još invencija, koje se dadu naslutiti po raznim kopijama. Možda bi bilo pogrešno tvrditi da su sva ta djela nastala u Napulju obzirom na kratki boravak u tom gradu, ali svakako sve te invencije nose isti biljeg silovitosti, koja kao da nema ništa zajedničkog s onom idiličnom umjetnošću svijetlih boja i vedra raspoloženja, koju poznamo iz prvog mladenačkog vremena. Sve je tragično i dramatično do te mjere da i sama uvjerljivost prikaza dolazi u pitanje. Ova unutrašnja strastvenost uvjetovana je vjerojatno i samom njegovom ličnom situacijom, koja postaje sve dramatičnija.

Još 1608. prelazi Caravaggio iz Napulja na Maltu ("desideroso di ricevere la croce di Malta"). Prvo djelo koje je za malteške vitezove izradio u katedrali S.Giovanni u La Valetti je S m r t sv. I v a n a K r s t i t e l j a. Sva neposrednost i jednostavnost Caravaggiova realizma dolazi do izražaja na ovoj grandioznoj kompoziciji. Kao da je to neka obična scena iz života upravo strahovite uvjerljivosti. Prizor se zbiva pred vratima tamnice i upravo ova odsutnost svakog patosa čini ga jezovitim i drastičnim. Ta drastičnost nije ublažena, nego dapače još i pojačana prisustvom lijepog lika služavke, koja drži pladanj u pripremi i starice, koja se, užasnuta, hvata rukama za glavu.

Schudt 57

Ono, što je neobično na toj slici, to je nenadano napuštanje oštrih kontrasta i podrumske rasvjete uopće. Prizor je rasvijetljen difuznim svijetlom, tako da to doprinosi uvjerljivosti i jezivosti prizora. Začudo, slika je izazvala divljenje na Malti i Caravaggio je dobio malteški križ od velikog meštra Alof de Vignacourta, za kojeg je izradio P o r t r e t (Louvre) u oklopu sa pažem. To je jedini dokumentarno dokazani portret Caravaggiov. Tim više je čudnovato da je upravo R.Longhi (jedini do sada) pokušao osporiti autentičnost louvreske slike. On je to učinio uglavnom na temelju niže kvalitete slikarske izvedbe u materiji i pojedinostima, kao i zbog opće koncepcije. Taj će Longhijev pokušaj vjerojatno ostati osamljen.

Schudt 65 66 Zahn (XXXIX

Pored S p a v a j u ć e g A m o r a iz gal.Pitti, koji se atribuira Caravaggiu na osnovu napisa na po-

Zahn sl.13

Schudt 62 61 ledjini: "opera di Michelangelo Maresi Da Caravaggio, Malta 1608", naš je slikar izradio u La Valetti još dvije slike: Sv. M a g d a l e n u i Sv. J e r o l i m a, od kojih se još samo ova druga nalazi na licu mjesta u katedrali. I na njemu se opaža pojačana dramatičnost ovog razdoblja, u kome Caravaggio nije našao mira ni pokoja. Posvadivši se, naime, s nekim uglednim vitezom, on je dospio u tamnicu. Iz nje je pobjegao noću 6.okt.1608. spustivši se kroz prozor i prebacio se na Siciliju. U 64 Sirakuzi izradio je za crkvu sv. Lucije P o k o p Sv. L u c i j e (1608), u kojoj je pokušao da pod velikim praznim prostorom gornjeg dijela slike smjesti prizor pokopa. Kompozicija je opet jednostavna, zatvorena sa strane sa dva Caravaggiovska tipa, ali slika je i odviše iskvarena, a da bi se moglo uživati u detaljima. Ona svakako nosi u sebi, u tom noćnom prizoru, kondenziranu dramatičnost i tragediju, koja se netom zbila.

Kakvom je brzinom radio Caravaggio ove posljednje svoje slike može se zaključiti upravo po ovom slučaju: 6.oktobra pobjegao je sa Malte, a 6.decembra je već u Messini; imao je, dakle, na raspolaganju 4-6 tjedana za dovršenje ove slike. Bježeći, vjerojatno, pred progoniteljima, on se sada sklanja po sicilskim gradovima, ali u svakom dospijeva da ostavi trag svog prolaza. Tako u
Schudt 67 Messini U s k r s n u ć e L a z a r a (sada u muzeju) koje se nalazi u strahovito lošem stanju. Predano je crkvi dei Crociferi 10.juna 1609., a nosi sve oznake kasnog stila: strahovitu dramatičnost invencije i rasvjete. Marija i Marta na desnoj strani su prekrasni likovi rasvijetljeni gornjim svijetlom, a lijepo je i vrlo dramatično koncipirano golo tijelo probudjenog mrtvaca. Divlji patos posljednjih godina nalazi se na vrhuncu. A u istom
68 se muzeju nalazi još jedno Caravaggiovo djelo, P o k l o n s t v o p a s t i r a, radjeno za crkvu kapucina u Messini. Premda je ono sada tek bijedan ostatak negdašnje slike, može se ipak nazrijeti misao umjetnikova: Bogorodica je, mimo svih ikonografskih propisa i osjećanja "decora", skoro polegnuta po slami, sve je do krajnosti jednostavno i priprosto. Možda više nego igdje drugdje došla je do izražaja ta nova barokna religioznost Caravaggiova smjera. Za razliku od nekih drugih njegovih oltarnih slika upravo ovo messinsko Poklonstvo pokazuje pučki karakter Caravaggiovog shvaćanja religioznosti, koja u ovom posljednjem razdoblju sve više biva nošena stvarnim ethosom, koji kao da dolazi iz najdubljih narodnih slojeva.

Svoje posljednje djelo naslikao je Caravaggio u Palermu, kamo je pobjegao opet radi svadje, u kojoj je
Schudt 69-70 teško ranio nekog učitelja. To je opet jedno P o r o d j e n j e d j e t e t a u Oratoriju di S.Lorenzo, nešto bolje uščuvano. Cijela koncepcija je i tu jednostavna i pučka, ali narudžba je tražila unošenje likova sv. Franje i sv.Lovrinca u kompoziciju, zadatak kojeg je slikar bez sumnje majstorski riješio, ali koji ipak narušava intimnost situacije. A to je uistinu bilo posljed-

nje djelo Caravaggiovo.

Progonjen, čini se, od malteških vitezova, on je morao napustiti i Palermo, te krajem 1609. ili poč.1610. prebaciti se u Napulj. Dostignut tu od svojih progonitelja, odnosno njihovih plaćenika, morao se upustiti u borbu, iz koje je izašao ranjen i teško iznakažen. Na putu za Rim, gdje je za nj već bilo osigurano pomilovanje, on je bio nekom zabunom uhapšen u Porto Ercole.Pušten odmah na slobodu, nije više našao svoju ladju, koja je bila otplovila sa stvarima. Lutajući obalom Campagne romane po najžešćem ljetnom suncu, razboli se od malarije i umre 18.jula 1610. "Bez ljudske pomoći umro je neljudski u nekoliko dana, upravo onako, kako je i živio" - napisao je njegov suvremenik i suparnik Baglione.

Tako je završio život Michelangela da Caravaggia. Da li je taj život u skladu sa njegovim djelom - kako je to smatrala klasicistička estetika, ocjenjujući negativno i jedno i drugo? Radije bi se moglo sa čudjenjem pitati: kako je jedna tako ekspanzivna surova i gruba ličnost mogla stvoriti djela ovakve veličine, strogosti i jasnoće?

Mi smo pokušali tokom izlaganja pokazati vezu, koja ipak postoji izmedju tog strastvenog umjetničkog bića i dramatike njegove umjetnosti. Ta dramatika se kasnije, vidjeli smo, pojačava do visoke tragičnosti. U toj tragičnosti možemo ipak naći ponekad tako visoku etiku, kao u P o k l o n s t v u i z M e s s i n e, na primjer, koju ćemo teško moći složiti s onim što nam je poznato iz njegova života, kao što nije lako složiti s njegovim karakterom visoko ljudsku i etičku sadržajnost Poziva Matijina, pa niti romantičnu idilu Počinka na Bijegu iz prvog razdoblja. Ostaje uvijek nešto nejasno u njegovu karakteru i nužno se nameće pitanje: je li Caravaggio doista bio tako nečastan čovjek sa skoro kriminalnim crtama? Što znači zapravo ta njegova buntovna i prestupnička životna historija u uslovima onog društva? Ima, bez sumnje, djela, koja se ne mogu opravdati: on se je i odviše mnogo svadjao sa sasvim priprostim ljudima, odrekao se, prilikom jednog posjeta, čak i svog rodjenog brata, kojeg nije uopće htio "prepoznati". Ali, s druge strane, poznato je, da nije gramzio za novcem, te je znao odbiti radove za koje je mogao zaslužiti ogromne svote. Pa i njegovo ponašanje na Malti zapravo pobudjuje naše simpatije: što je značilo posvaditi se sa nekim sigurno prepotentnim malteškim moćnikom u samom tom malteškom gnijezdu, riskirati i sla vu i malteški križ, kojeg je tek primio, biti zatvoren radi toga, pobjeći iz tvrdjave i sve drugo, - radi svog ponosa? Ima u tom njegovom životu nečeg, što ga čini ne samo zanimljivim, nego simpatičnim. Na svoj način očitovalo se tu ne samo nezadovoljstvo, nego i otvorena pobuna protiv propisa i ograničenja, koja je tadanji život stavljao svakoj vitalnoj i cjelovitoj individualnosti.

Samo tako energična i nesmiljena ličnost mogla je izvršiti tako nagao, brz i beskompromisan raskid s manirizmom unutar njegovog najjačeg centra, stvoriti novu umjetnost svijetlog genre-slikarstva, i, zatim, dramatsko slikarstvo baroknog chiaroscura.

Nove kvalitete ušle su sa njim u umjetnost, kvalitete čisto ljudske kao i općedruštvene, ali u svakom slučaju te su kvalitete vezane za Caravaggiovu ličnost, posredovane njome. M.L.Patrizi pokušao je u svojoj knjizi "Il Caravaggio e la nuova critica d'arte" (1931), rekonstruirati, na temelju svoje antropološke metode (biopsihološke) tu komplikovanu i izuzetnu ličnost.

Nije naravno teško postaviti na prvi pogled izvjestan jednostavni paralelizam izmedju Caravaggiova života i njegove umjetnosti. Već Bellori je postavio odnos između njegovog mračnog slikarstva i njegovog mračnog karaktera. Bila je uočena čak i crvena boja (boja krvi) u njegovoj paleti. Bez sumnje krvavi prizori i odviše su česti u njegovom repertoaru i osim toga straho-
Schudt vito neposredni u svojoj okrutnosti. Barokna tematika
76 slikana realističkim metodom, drukčije nije ni mogla djelovati nego li jezivo. Ali ovako silovito kao Caravaggio nitko nije naslikao Ž r t v u A b r a h a m o v u, kao
57 ni ono klanje sv.Ivana krstitelja u La Valetti. Može li se strašnije prikazati otkinutu glavu, nego li što je on
14 to učinio u M e d u s i iz Uff., u D a v i d u iz Beča i iz Rima? Njegov krvnik sa S m r t i sv. M a t i-
25 j e je najokrutniji lik cijele povijesti umjetnosti,
58 slikan osim toga sa toliko neposrednosti i inspracije,
Proporz. kao malo koji detalj sa Caravaggiovih slika. Pa zatim je-
27 ziva okrutnost napuljskog B i č e v a n j a i bečkog K r u n j e n j a t r n o v o m k r u n o m. Pa čak i u jednoj tako blagoj temi, kao što je N e v j e r n i T o m a, Caravaggio unosi toliko okrutnosti da nas srsi
Schudt prolaze tijelom gledajući tu sliku. A zatim cijela svita
21 kockara i kradljivaca, čak na Pozivu sv.Matije, njegovoj najboljoj i najhumanističnijoj slici; dovoljno je pogledati gramzljivu gestu igrača na lijevoj strani, ili mra-
13 čnu situaciju na Kockarima iz zb.Sciarra ili na prizoru Ciganke, koja gata i krade prsten sa prsta mladićevā. Sa
12 koliko osjećaja sudjeluje Caravaggio u tim akcijama.

28 Takva biografija odražava se neosporno i na saču-
43 vanim slikama njegova lica, osobito na Davidu borgeškom.

Ali iz njegovih djela možemo izvući i mnogo detaljniju unutrašnju fizionomiju, sliku njegovih senzitivnih i emotivnih kvaliteta.

U području senzacija (osjeta) kod Caravaggia je maksimalno bila razvijena senzibilnost za s v i j e t l o i za boju. S v i j e t l o je on ipak osjećao još intenzivnije nego li boju, ta na njemu je sagradjen najveći broj njegovih slika. Dovoljno je pogledati nje-
Schudt govo fino reagiranje na tolike pojedinosti u području
44 svjetlosnih refleksa: u oklopima ratnika (Alof de Cignacourt,

14 Amor pobjednik i sl.), na ljuskama zmija (Medusa, Marija
8 sa sv.Anom), na oštricama njegovih Davida ili na bijelim
1o tkaninama košulja, stolnjaka i sl., na bakrenim posudama
11 (Smrt Marijina, Smrt sv.Ivana). Pa još finije igre svi-
2 jetla sa p r e l o m l j e n i m i r a s p r š e n i m
6 z r a k a m a, koje prolaze kroz transparentne stvari:
7 kroz staklo i vodu u posudama, na rosi, na vodenom ogle-
8 dalu Narcisa, svugdje on zapaža i bilježi najfinije nijan-
9 se i promjene raspršenog svijetla. Pa ono njegovo vir-
tuozno igranje s organiziranim rasvjetama, s mlazevima
svijetla, koji prolaze kroz komplikovane situacije i
točno rasvijetljuju upravo one oblike i dijelove, koje su-
sreću na svom putu. Dovoljno je vidjeti Večeru u Emausu
4o iz Brere da se opazi tu njegovu upravo matematičku sigur-
41 nost vodjenja svijetla.

Bez raskošne palete i mikroskopske osjetljivosti Venecijanaca, Caravaggio je unutar srednjoitalskog manirizma proveo i kolorističku revoluciju. Njegova osjetljivost z a b o j e je fenomenalna, on je osobito u niskim registrima stvarao savršene akorde i nijanse. On je s otvorenim bojama znao provesti kolorističko jedinstvo, disciplinirati i uravnotežiti sve tonove. A u pojedinostima svaka njegova obojena površina pretvara se u materiju samu, u inkarnat živi životom krvi i epiderme.

Naprotiv za a u d i t i v n e s e n z a c i j e Caravaggiova darovitost kao da nije bila dovoljno otvorena: u njegovom umjetničkom svijetu nema šumova ni zvukova, ne šumore stabla i ne žubore vode. Priroda sa svojim glasovima ne postoji na njegovim slikama, nema neba, ni krošanja, ni ptica. To je neko izolirano ljudstvo zatvoreno u sumračne interieure ili ogradjeno tminama, upravo ono iz njegova života, iz krčama i sumnjivih interieura, iz rimskih ulica. Nema prostora, niti zvukova, koji vežu izvjesnu situaciju sa beskrajem, nema jedinstva zemlje i zraka, svijetla i zvukova. Bez sunčanog svijetla nema ni sonornih elemenata, koji uvijek prate život u prirodi.

Jedine auditivne senzacije Caravaggiove jesu urlici, koji se dižu iz ubijenih ili prestravljenih ljudi. To su sva ona njegova otvorena usta, koja viču, iznakažene crte lica i dignute ruke. Samo ponegdje u prvoj fazi javljaju se muzičke senzacije: one se tada nalaze u službi kakvog profinjenog idiličnog ugodjaja.

Schudt Taktilne senzacije Caravaggiove, naprotiv, da-
9,1o leko su razvijenije. Samo opipom mogao je osjetiti i za-
tim realizirati onu raznovrsnu i vjernu materijalnost
mesa, kosa, baršuna, perja. Toplinu i životnost inkar-
nata nije odmah dostigao: još su Andjeo iz Bijega u
Egiptu i ruke Magdalene pokajnice voštane i neprirodno
35 bijele. Sv.Ivan iz g.Borghese već je živ i topao od me-
33 sa i krvi. Sve konkretnije i taktilnije osjeća on kasni-
je žive oblike svojih Bogorodica. I ne samo to, nego i
materijalnost tkanina, koje blješte i previjaju se na

njegovim slikama uvijek na svoj način. A kakvu taktilnu
senzaciju pretpostavljaju bokovi onog konja u kapeli
30 Cerasi, što blistaju u rasvjeti svojim baršunastim sja-
jem?

A iznad svih tih osjetljivosti kao da je kod
Caravaggia razvijen osjećaj za motoričnu reakciju. Ne-
ma tako brze i fine reakcije udova i lica, koje on ne
bi zapazio, sve one autentične kretnje mišića, napo-
ri ruku i tijela, strastvene promjene fizionomije, u ko-
jima se izražavaju unutrašnji afekti. Bez sumnje i ma-
nirističke kompozicije imale su i suviše kretnja i tu-
multa, ali nešto sasvim drugo je Caravaggiova kretnja:
30 ona je psihološki motivirana, logična i realistička ob-
34,40 zirom na situaciju. Ali isto tako kao i glasnu kretnju,
41,36 Caravaggio pozna i sve delikatne stavove, opuštenu mu-
8,10 skulaturu sna, kao i kamenu ukočenost smrti.

Iritabilnost njegovog nervnog sistema, lakoća rea-
giranja od vizuelnog centra, koji prima impresiju pokre-
ta, sve do suprotnog motornog centra u mišićima - to je
očita osobina Caravaggiovog nervnog sistema. Iznad tih
osjetnih, senzitivnih kvaliteta dižu se s njima poveza-
ne kvalitete e m o t i v n e i s e n t i m e n t a l-
n e.

10 Patrizzi dobro primjećuje da se na njegovim sli-
40 kama mnogo jede i pije, a konkretnost voća i hrane u tim
41 košarama je upravo fenomenalna. I njegovo seksualno o-
52 sjećanje je bez sumnje zdravo i normalno, sa predilek-
cijom prema snažnim, ali jednostavnim oblicima. To ni-
je nikakav preciozni i otmjeni ideal, nego sasvim pučki
tip, možda upravo ona "Lena che sta a piazza Navona",ko-
ja se spominje u dokumentima. Prema ženskom spolu Cara-
vaggio se očito ne odnosi odviše kavalirski, ali ima
potrebu da ga ostvari u svim njegovim ženskim kvalite-
tama. Kod toga on, usprkos svog "naturalizma", nikad ne
upada u razotkrivanja, niti izdaleka slična tolikim ra-
nijim i kasnijim Suzanama i Magdalenama. On je daleko od
svake libidinozne opterećenosti jednog Giorgiona, Co-
reggia ili Furinia, daleko čedniji od klasičnog Rafaela.

Njegovi sentimenti prema drugim ljudima nisu gra-
djeni na osjećanju prijateljstva ili drugarstva: to je
više jedna sumnjiva grupa komplica u kojekakvim nepodob-
štinama. Arhitekt Onorio Longhi, slikari Lionello Spada,
Orazio Gentileschi i dr., sve su to karakteri njemu sli-
10 čni. Njegovo ponašanje prema vlastitom bratu, prema po-
32 služitelju u krčmi pokazuje sve drugo samo ne humanitet
34 i nesebičnost. A ipak, koliko lijepih i plemenitih osje-
36 ćanja nalazimo u njegovim slikama, prema materinstvu,
djeci i starcima! Koliko ljudskih lica ožarenih najve-
ćom ljepotom duha i srca, kolikim je starcima urezao na
40 lica tragove umora i patnje. Na njegovim slikama, možda
42 više nego li kod bilo kojeg majstora, nalazimo veliko
43 mnoštvo izraza bola, na licima, u gestama i stavovima.
49 Ima i izraza fine neke melankolije na licima njegovih

Davida i Sv.Ivana Krstitelja. Te činjenice ublažuju,bez
42 sumnje, sliku koju nam biografi i dokumenti daju o nje-
43 mu, ali, točnije, oni tu sliku upotpunjuju. Ne samo lju-
75 bav prema djeci i materinstvu, nego i smisao za ljudsku
bol proizlazi očito iz njegove umjetnosti.

A kakvi su njegovi religiozni osjećaji, dakle oni koji su najviše bili vezani s tematikom njegovih slika?

Ti osjećaji su, možemo reći, "od ovoga svijeta".
Ništa metafizičkog i fantomatskog u Tintorettovom smi-
slu riječi nema na njegovim religioznim djelima. Nebo
se nigdje ne otvara, umjesto vizije na Obraćenju sv.
Pavla, kompozicijom dominira jedan konj. I to kako rea-
lan konj! A ipak su njegova sakralna djela često puna
neke *priproste humanizirane re-*
ligioznosti. Ili je to lirska neka idila kao u
Schudt *Počinku na bijegu*, ili molba za obično o-
10 lakšanje zemaljskih tegoba, kao u *Madoni del*
32 *Loreto* - ali uvijek neka pučka i sasvim ljudska po-
božnost. Ta jednostavna i pučka religioznost je najoči-
31 tija u *Smrti Marijinoj* i u *Pokopu*
Kristovu: u tim djelima zbivanje je do kraja shvat-
68 ljivo i jednostavno, bez imalo misterija, kao i u obim
69 sicilijanskim Porodjenjima. Jedino u *Pozivu Ma-*
tijinu osjeća se prisutnost misterija, ali to ni-
20 je misterij El Greca ili Tintorettova Bijega u Egipat;
21 to je misterij jednog ljudskog odnosa, sasvim shvatljiv
i ovozeman. I u prizorima mučenja ima Caravaggio duboku
59 sadržajnost saučešća i bola, kao što ga beskrajno mnogo
60 ima i u *Pokopu Kristovu*. Patrizi, koji je
Caravaggiovu psihu kvalificirao kao kriminalnu, piše:

"Kontradiktorni su ali ne i iznimni ovi bljesci topla svijetla u tamnoj hladnoći jedne egoistične psihe; nije obično ali niti iznenadjujuće da je religiozni osjećaj, često tako čist kod kriminalaca i goreći od misticizma makar i medju ruševinama etičkog osjećanja, svjetlucavo blijed i nesiguran kod zločinca Caravaggia" (Patrizi,sp.dj.st.212).

Čini se da je Patrizi osjetljivo podcijenio vrijednost i značenje nove pučke i "realističke" pobožnosti Caravaggiove. Njen kvalitet je mnogo viši i u svakom slučaju humanističniji od onog, koji dolazi do izražaja kod prvih manirističkih epigona, on je u svakom slučaju drugačiji i od El Grecovskog. Isto tako Patrizi je sklon da preuveliča i kriminalne sklonosti Caravaggia. Tuče i ubistva bile su u to vrijeme na dnevnom redu. Jedan snažan čovjek sa dna društva bio je u tim okolnostima stavljen pred alternativu: prignuti glavu i prilagoditi svoju energiju okolnostima i odnosima ili se suprotstaviti svojim vlastitim snagama.

Nema u Caravaggiovim slikama pobožnosti pred prirodom. Samo dva puta slikao je pejsaž u pozadinama, na Počinku na bijegu i na Žrtvi Abrahamovoj, ali i ta dva

rijetka slučaja pokazuju njegove velike mogućnosti da zapazi ljepote prirode. Kad inače miluje prirodu svojim kistom, to su konkretni njeni plodovi: voće, cvijeće i lijepi oblici žena i ljudi, dohvatljivi njegovim rukama. Ne zanima ga ni nebo, ni more, niti ikakva arhitektura. "Izvan zemlje i sunca, u mraku razbijenom bljeskom, kao u apstraktnim simbolima bez prostora i bez vremena, odvijaju se na njegovim slikama samo vanestetske emocije i strasti živućih ljudi: bijeda, pokvarenost, neprijateljstva, zločin i bol ljudska" (Patrizzi, sp.dj. 214).

Ali uključivši te svoje nesrazmjernosti Caravaggio je u tim okvirima, koji su bili dati njegovim predodžbenim mogućnostima, svugdje pokazao u najvećem razmjeru smisao za stvarnost, za realnost oblika, kao i za realnost sadržaja. Svaka deformacija lica, stvari ili događaja bila je neshvatljiva, svaka mitološka ili legendarna nevjerojatnost bila je tudja ovom jednostavnom duhu, koji je na svijet gledao sa "kriticizmom filozofa" (Patrizzi). Svi su odnosi kod njega u najvišem smislu konkretizirani i humanizirani. Veneru je potpuno isključio iz svoje simbolike, a naručenog je Amora naslikao kao običnog dječaka s ulice. Njegov je Narcis lijepi dječak sa sela, koji se ogleda u nekoj bari. Kao neki slikarski Cervantes on se borio s toliko satire i verizma protiv irealnosti mita i legende. Tu svoju težnju k intimnoj istini čovjeka on je provodio sistematski i smišljeno u cjelini koncepcije, kao i u izvedbi najmanjeg detalja. Njegovi sveci su lišeni nadnaravne svetosti, bez aureola. Bogorodica pokazuje na odru sve znakove smrti, kao i blijedo ukočeno tijelo Krista, a dijete kod porodjenja je rahitično dijete nekog siromaha. Odbijali su mu slike i skidali ih s oltara. Ali on ostaje kod svog gledanja i svog vjerovanja: sa suverenim prezirom provodi svoj realistički odnos prema svijetu. Ta njegova upornost, to je novi "epur si muove" u slikarstvu baroka, adekvatan onom Galilejevom.

S Caravaggiom počima veliko "očovječenje tragedije", svojstveno najboljim umjetnicima baroka. Njegov utjecaj provlači se tokom 17.vijeka kroz sve velike umjetničke škole, shvaćen na najrazličitije načine, negdje površno sa slikovitim genre-scenama, negdje duboko realno u njegovim najljudskijim kvalitetama. Taj je utjecaj bio neposredan, ali još češće posredovan, izravan na velik krug mladih obožavalaca na Lionella Spadu, Manfredia, venecijanca Saracenia, Carosellia i Serodina. Manfredi je utjecao dalje na Francuza Valentin de Boulogna, a Orazio Borgiani, Caravaggiov lični neprijatelj, došao je kao i svi drugi pod neodoljiv upliv nove umjetnosti i prenio je na genovežanina B.Strozzi. Sa ovim prenose i Lys i Feti u Veneciju Caravaggiov utjecaj i spasavaju venecijansku školu od potpune propasti, a koja joj je prijetila na početku 17.vijeka. S tim su položeni temelji velikog venecijanskog settecenta.

Na jug došla je nova umjetnost ne samo preko Caravaggia samoga, nego i preko Artemisije, velike slikarice i kćeri Orazia Gentileschi, jednog od najboljih Caravaggiovih sljedbenika. Tu, u Napulju, procvala je velika škola seicenta : Carracciolo, Cavallino, Preti, Ribera. Od sicilijanskih sljedbenika su najznatniji Mario Mannetti, Alfonso Rodriguez i Pietro Novelli (il Monvealese).

U Španjolskoj su Ribalta i Zurbaran osobito osjetili Caravaggiov upliv, naravno takodjer posrednim putem, a prošli su kroz caravaggiesknu fazu takodjer Velasquez i Murillo. Ali osobito su sa sjevera Evrope mnogi slikari, koji su već po svom porijeklu bili skloni realizmu, prihvatili i tematiku i verističko slikanje Caravaggiovo. Generacije za generacijama spuštale su se u Rim i prenosile njegovu umjetnost, preradjujući utjecaje na različite načine. Sam Rubens je kopirao Caravaggia i stajao neko vrijeme pod njegovim izravnim uplivom. Ali ne samo u smislu barokne dramatike, nego i u smislu svijetlog genre-slikarstva stoji Caravaggiov vremenski i razvojno na početku baroka: ne samo što su Honthorst, Baburen, Craveth i dr. prenijeli mnoga njegova iskustva na sjever, nego je i njegov najbolji sljedbenik Orazio Gentileschi od 1620. radio na engleskom dvoru, a Pieter de Hooch i Jan Vermeer mogli su na taj način mnogo toga naučiti. U Francuskoj je Caravaggiov upliv dao najbolje plodove posrednim putem, p r e k o N i z o z e m a c a, iz kojih nastaje umjetnost braće Le Nain, premda je i Callot bio u Rimu 1608! Callot, La Tour su nesumnjivo najveći pripadnici ovog smjera u Francuskoj, Kao što je to sa Honthorstom u Nizozemskoj. Ostaje, osim toga, zanimljiv problem odnosa Lastmanova s Elsheimerom i problem Elsheimera samog, koji je na vrlo osebujan način u Rimu spojio Caravaggiove i Carraccieve uplive sa sjevernjačkim osjećanjem i sa pejsažnom tradicijom.

Sve do najviših vrhova barokne umjetnosti do Velasqueza, Murilla, Rubensa i Rembrandta osjeća se tokom 17.vijeka strujanje ove umjetnosti, koju je Caravaggiov genije pokrenuo na prijelazu stoljeća.

CARAVAGGIOVI SLJEDBENICI

Od mnogobrojnih sljedbenika, koje je Caravaggiova umjetnost našla u mnogim zemljama, preći ćemo na ovom mjestu samo na one, koji su pod njegov upliv došli još za njegova života (neposredno) t.j. u prvom deceniju, te osim toga one, koji su pod taj upliv došli, posredno ili neposredno nakon njegove smrti, ali svakako na licu mjesta t.j. u samom Rimu. Uključit ćemo kod toga i neke strance, koji su upravo po tom svom rimskom baroku i prihvatanju Caravaggiove umjetnosti ušli dobrim dijelom u povijest talijanske umjetnosti.

P r v i C a r a v a g g i o v k r u g u Rimu sačinjavaju zapravo umjetnici različite narodnosti, koji su najranije došli pod njegov utjecaj i prihvatili realističku tematiku i invenciju. To su: Manfredi, Gentileschi, Saraceni, Borgiani; Nizozemci Terbrugghen i Finsonius, pa i Nijemac Elsheimer, koga ćemo studirati na početku njemačkog baroka, ali koji je sa svojim njemačkim karakteristikama spojio dvostruke uplive Caravaggia i Carraccia. Boravio je u to vrijeme u Rimu i amsterdamski slikar Pieter Lastman i to od 16o4-16o7, gdje je potpao pod osobit utjecaj Elsheimerov i tako prenio svom učeniku Rembrandtu veliko umjeće svijetla i sjene.

U prvi decenij pada i utjecaj Caravaggiov na Napuljca Caracciola, zatim na samog njegovog neprijatelja Bagliona. Preuzeti maniru Caravaggiovu značilo je, kako to Longhi točno primjećuje, opasnost po život, što pokazuje ne samo proces sa Baglioneom 16o3., nego i sukob s mačevima u ruci sa Borgianijem, zatim prekid sa prijateljem Gentileschijem. Izgleda da je Caravaggio smatrao kao smrtnu uvredu svako podražavanje njegova načina. Medjutim, tek njegov odlazak iz Rima 16o6.g. otvorio je mogućnosti proširenja njegove umjetnosti.

Možda najveći umjetnik tog prvog i užeg kruga Caravaggiova u Rimu bio je:

ORAZIO GENTILESCHI (1565-1647)

Orazio se rodio u Pisi i odgojen je unutar toskanskog manirizma kao i njegov polubrat poznati fir.manirist Aurelio Lomi (1564-1622). Vrlo rano došao je u Rim (c.1588) i radio je freske u krugu baroccesknih manirista. Već devedesetih godina istupa kao samostalan slikar. Ta rana djela nose sve oznake vremena, premda se već može utvrditi izvjesna jednostavnost i suzdržanost kretnje.

On pripada onom krugu mladih slikara, koji su se najranije, već 9o-tih godina, oduševili Caravaggiom, premda ga ovaj kasnije, na procesu s Baglioneom, ne priznaje niti za prijatelja niti za "valentuomo".

Voss
llo

Ali njegova umjetnička snaga je velika. Pod utjecajem Caravaggiovim, koji se već dobro opaža krajem stoljeća, nastaje njegovo uljeno slikarstvo puno lirike i svijetlih boja, u čemu je on bliz upravo prvoj fazi Caravaggiovoj. Ali i tu je vladanje svijetlom majstorsko, sa njim Orazio osvijetljuje dragocjene tkanine, za koje već kao Toskanac ima, u tragu Bronzina, osobitu ljubav. Njegov opus nije još niti izdaleka razradjne, s njime su se bavili Longhi (Arte 1946), Voss, Gamba (Dedalo 1922) Pevsner (193o) i drugi. Jedno od prvih djela, koje je prema Vossu sagradjeno na Caravaggiovim iskustvima, sv. C e c i l i j a iz zb.Corsini, Longhi je u posljednje vrijeme osporio uz mnoge druge slike, ali mu je zato pripisao cio niz drugih, u kojima dolaze do izražaja njegove nježne lirske kvalitete i svjetle boje.

Voss 111 Možda najljepša je S v i r a č i c a l u t n j e iz Lichtenstein galerije u Beču, koju je Gamba 1922. "oduzeo" Caravaggiu i pripisao našem slikaru. To je najbolja baština Caravaggiove prve faze, ali još više smekšana i poetizirana upravo u Gentileschijevom smislu. Svo učiteljevo majstorstvo u mrtvoj prirodi i u slikanju tkanine nalazi se na toj slici, a isto tako njegova virtuozna i realistička jednostavnost čitave invencije. Ali i još nešto više: izvjesna naivna i predana sentimentalnost cijelog lika, a osobito, ne možda osobito lijepog, ali privlačnog i glazbom zanesenog lica.

Iz tog prvog razdoblja nalazi se u Rimu još nekoliko njegovih i to sakralnih djela (S.M.della Pace, S.
Voss Silvestro in Capite) a u galeriji Corsini Sv. F r a n j o.
114 Vjerojatno u Rimu nastao je njegov D a v i d iz gal. Spada, prekrasna i sasvim nova invencija, na žalost veoma oštećena (replike ili kopije u Berlinu, Braunschweigu, Milanu). To rasvijetljeno bijelo tijelo već je daleko od Caravaggia i usprkos izvjesne glomaznosti i čak vulgarne evidentnosti akta, ono ima toliko od one urodjene mekoće Gentileschijeve. Osjeća se, naravno, Caravag-
Prop.37 gio u toj preopasnoj situaciji, ali koncepcija je sasvim nova i slobodna. Replika, koja se nalazi u Berlinu, možda je još ljepša u vanrednoj vezi, koju je slikar uspostavio izmedju nagog bijelog tijela i kamena pećine u pozadini. R.Longhi smatra da je i berlinski "Sv. K r i s t o-
38 f o r" (atribuiran takodjer Elsheimeru) zapravo djelo Gentileschijevo iz onog razdoblja uskog dodira i medjusobnog upliva Elsheimera, Gentileschija i Saracenija tokom prvog decenija u Rimu. Ali pitanje te lijepe slike sa Elsheimerovskim pejsažem i prozirnom vodom ostavit ćemo otvorenim. Kako je oko 16o5-16o6 izgledalo Gentileschijevo slikarstvo Longhi smatra da može najbolje ilustrirati sa novootkrivenom slikom "K r i s t a i sv.
35 F r a n j e" iz zb. Incisa della Rocchetta u Rimu. Taj
36 prekrano obojeni pejsaž, nevjerojatne realističke zrelo-
39 sti, je svakako prvorazredni komparativni dokumenat tog prvog decenija. A prvom razdoblju pripada i lijepa M a d o n a iz zb. Contini-Bonacossi.

Vjerojatno tek nakon smrti Caravaggiove, pretpostavlja Longhi, usudio se Orazio da pojača kontraste svi-
4o jetla. Oko 1611. može se datirati "Sv. J e r o l i m"
41 koji je mnogo bliži Caravaggiu po tipu i naglašenom lu-
42 minizmu. A tako isto u "D a v i d u" iz Dublina, upravo caravaggiovske materijalnosti, ali sasvim nove invencije. U "K r u n j e n j u t r n o v o m k r u n o m" iz neke milanske zbirke Orazio kao da je u tragu čak druge faze Caravaggiove, s okrutnim oštrim svijetlom i još okrutnijom surovošću.

U drugom deceniju nalazio se Orazio u Marcama, gdje je u Fabrianu i Anconi ostavio nekoliko sakralnih
43 slika. Teško je reći da li je u Rimu ili već u Lombardiji nastala čudovišna slika "Sv. C e c i l i j e, V a-
Voss l e r i j e i T i b u r c i j e" iz Brere (oko 162o).
112 Ukočena, ponešto starinska kompozicija ostvarena je u mračnom prostoru s nešto suzdržanim bojama. Ali nikad

Orazio nije sa sumrakom uništio svoj lijepi kolorit, koji sačinjava njegovu najljepšu kvalitetu. Čak u mračnoj pozadini ove slike on sa najfinijom modelacijom može ostvariti lik sv. Tiburzija, prekrasan momenat kompozicije i Orazijevog opusa uopće.

Voss 113 Za savojskog vojvodu radio je Orazio 1624 "N a v j e š t e n j e", od kojeg se glavni primjerak nalazi u Turinu. Preciozni likovi u jednoj sasvim novoj situaciji postavljeni su u interieur, koji je slikan upravo sa holandeškim osjećanjem za realnost prostora i rasvjete. Rafiniranost prijelaza boja već ukazuje na Vermeera ili de Hoocha.

Ali nakon boravka u G e n o v i, Orazio je polovinom dvadesetih godina čini se, bio u službi Marije Medici u Fran cuskoj. Od 1626. on se, medjutim, nalazi na dvoru Karla I. u Engleskoj, gdje je ostao do svoje smrti (prije 1647). Iz tog razdoblja potječe nekoliko sli-
Voss ka, vjerojatno ostaci jednog još potpuno neistraženog
115 djela. Dvije varijante teme "Loth sa kćerima", od koje ona iz zb.Churchill Spencer prikazuje surovu situaciju dviju snažnih žena sa starcem koji spava. Pejsaž je na vlas isti kao onaj na berlinskoj varijanti Davida. A ipak sa bojama i mekim svijetlom Orazio je bio u stanju
Prop.45 da te oblike poetizira svojom urodjenom lirikom, koja je možda još očitija u drugoj varijanti, koja se nalazi u Bilbau.

Talijansko slikarstvo stoji, dakle, na početku 17. v. s ovim krugom kome pripada Orazio, sasvim u tragu
Voss 116a svjetovnog sadržaja i lijepe realističke poetičnosti bez
Prop. renesansne linije i kompozicione euritmije. Kako on i jednu klasičnu sakralnu temu slika možemo vidjeti na njegovom "P o č i n k u n a b i j e g u" iz Louvrea; sve je neusiljeno i prirodno, slikar je čak u stavu sv.Josipa forsirao jednu bizarnu situaciju, ali tiha i intimna lirika prožela je čitavu kompoziciju i prostor u kome se ona nalazi.

Značenje Gentileschijeve umjetnosti u 4. i 5. deceniju 17.vijeka na sjeveru Evrope nije još temeljito izučeno.

Ne toliko radi osobite umjetničke vrijednosti, nego možda upravo radi ilustracije, kako se izvjesna invencija Caravaggiova, velikofigurna društvena slika, a osobito tematika kartaša i kockara proširuje i vulgarizira u krugu epigona, treba spomenuti:

BARTOLOMEA MANFREDI (oko 158o-oko 1617)

Isprva učenika Pomarancija, bio je uskoro povučen u struju Caravaggiovu i dostigao je osobitu ljepotu u sjaju i toplini boja. Bellori piše da se Manfredi "pretvorio u jednog drugog Caravaggia". Ali, naravno,

Voss 97-99 nedostajala mu je svaka mogućnost monumentalnog i dramatskog koncipiranja. On je nemoćan u biblijskim kao i u mitološkim slikama, ukoliko ih ne pretvara u savremene, često vrlo groteskne scene, kao što je slučaj u slici "B a c c h u s i p i j a n i c a" iz gal.Corsini. Bez obzira na to on je ipak na osnovi Caravaggia proširio taj tip društvene slike, sasvim profanog karaktera, razne vojničke scene, stražarnice, muzičke prizore i sl., makar one i bile kamuflirane raznim sakralnim temama.

To je, uostalom, postupak vrlo uobičajen u ovom krugu. Mnogo je složenija pojava slikara venecijanskog porijekla:

CARLA SARACENI (iza 158o-162o)

Došavši u Rim iza 16oo.g.radio je za privatnike male slike, obično mitološke teme, koje se u formi i shvaćanju nalaze vrlo blizu Elsheimeru. I doista, spominje se ovaj Venecijanac oko 16o5-161o. u uskoj vezi s Elsheimerom i Gentileschijem, tako da su čak i atribucije često nesigurne. Kako se stapaju na njegovim slikama stari venecijanski, bonifazijevski momenti sa nordijskim pejsažem, možemo osobito dobro vidjeti na "N a l a s k u M o j s i j e v u", kojeg je Longhi nedavno publicirao. Pa čak i na njegovoj poznatoj kompoziciji "P o č i n a k n a b i j e g u" iz Canaldolija, gdje se u pejsažu takodjer vidi upliv Elsheimera. On je tu nesumnjivo daleko od idile Caravaggiove, ali na njegovom putu, kao što je uopće došao u sferu nove umjetnosti. Bio je to dobar slikar, koji se već i po svom porijeklu opredijelio za kolorit i nikad nije prešao na patetični rimski "disegno". Ali nije prihvatio, uza svo oduševljenje za Caravaggiov način, ni tamnu atmosferu njegovih kasnijih slika. Dovoljno je vidjeti njegovu "P r o p o v i j e d sv. R a i m o n d a", da se opazi ono što je moralo odbijati manieristički ukus savremenika: nema patetike, velike geste ni smišljenog euritmičkog komponiranja. Sve je postavljeno na čar svijetlih boja neba, krošanja, na orijentalne reminiscence u tipovima ljudi. Za razliku od Caravaggia Saraceni je, dakle, dalje razvijao svoje k o l o r i s t i č k e sklonosti, a to je došlo osobito do izražaja na drugoj velikoj oltarnoj slici: "Čudo sv.Benna" (S.M.dell'Anima,Rim) za koju se može reći da spada medju najbolja djela rimskog baroka. Osobito u bogatstvu i skladu boja, raskošnih i gustih, koje se niti kod Caravaggia ne mogu naći. Kompozicija je slobodna i jednostavna, čak bez ikakvih Caravaggiovih ekstravaganca, sa prekrasnom diferencijacijom čudjenja na licima. Ima čak i nezgrapnosti i vulgarnosti, koja je drugačija, pa čak i prozaičnija u nekom malogradjanskom smislu, nego li kod Caravaggia, ali cijela situacija je oplemenja vanrednim osjećanjem, koje je Venecijanac Saraceni imao za boje i za sočni potez kista.

Margin notes: Voss. 96 a,b — Prop.34, Voss 9o — Voss 91

I upravo za stilsko jedinstvo ovog kruga značajna

je česta dubioznost atribucije.Lomghijevoj korekturi moramo zahvaliti, da je Saraceniju sada pripisana prekrasna "Sv. C e c i l i j a s a a n d j e l o m" iz gal. Corsini, koja se dosada pripisivala Gentileschiju. Dovoljno je pogledati tip madone i andjela.

Tako je Carlo Saraceni za svog rimskog boravka zaista stvaralački iskoristio Caravaggiovu slikarsku revoluciju i stvorio jednu interesantnu varijantu ranog rimskog baroka. Ostao je u Rimu, čini se, do 1615.g., a zatim se preselio u Veneciju, gdje se nije, začudo, stvaralački ukopčao u razvoj onog fatalnog ranog venecijanskog seicenta. Jedino je lotarinžanin L e a n l e C l e r c, njegov učenik, preuzeo mnoge njegove slikarske kvalitete.

Prvi i drugi decenij 17.vijeka u Rimu predstavlja, dakle, stvarno uskrsnuće najljepših slikarskih kvaliteta, koje se naravno ne mogu zamisliti bez venecijanskog cinquecenta, ali koje su ipak drugačije i nove u punom smislu riječi. To vrijeme je uistinu čas stvaranja jednog novog stila, t.j. novih izražajnih mogućnosti i novih sadržajnosti, koje su nenadano provalile sve brane.

Zanimljivo je još posmatrati, kako se u tom času visoke slikarske kvalitete javljaju čak i kod manje poznatih slikara, a to je upravo oznaka svakog radjanja stila.

Prop.5o Tako je R.Longhi došao na pomisao, da oko jednog anonimnog remek-djela, koje se nalazi u vatikanskoj pinakoteci t.j. "O d r e k n u ć a sv. P e t r a" grupira niz radova i formira ličnost, koju je nazvao

"IL PENSIONANTE DEL SARACENI"

Spomenuto "O d r e k n u ć e" pripisivalo se često kasnoj fazi Saracenija t.j. drugom deceniju. Saraceni je uistinu nakon Caravaggiove smrti, još više počeo naglašavati oslon na njegov način i pojačavati svoj chiaroscuro, kako se to vidi na već spomenutim njegovim oltarnim slikama. Ali ovdje kao da je blizina prema Caravaggiu još veća, tako da se mora pomišljati na neku drugu ličnost usprkos vanrednih kolorističkih kvaliteta ove slike. I uopće njena umjetnička vrijednost je upravo ogromna: to je jedna realna i realistička situacija u kompoziciji i u ekspresiji, dok boja upravo žari iz materije, sočna i gusta u niskim registrima. Svijetlo pada oštro na Caravaggiov način, rasvjetljuje glavu starca, ruke i bijelu tkaninu služavke, koja ima silovitost i uvjerljivost najboljih Caravaggiovih likova.

Ostale slike, koje je Longhi povezao uz ovo remek-djelo, nisu tog kvaliteta, ali iste modele naći ćemo na
Prop. ranijem "P r o d a v a č u v o ć a" (Detroit) kao što ćemo istog starca naći i na "P r o d a v a č u p e r a d i" iz Prada. Longhi je kao na autora pomislio i na Sa-

racenijeva učenika J e a n L e C l e r c a, ali opus ovoga je odviše slabo istražen, a da bi mu se mogla bez daljnjega pripisati ovako visoka kvaliteta.

Takodjer je osobito zanimljiva i samostalna pojava u ovom prvom razdoblju:

ORAZIO BORGIANI (1578-1616)

Još kao nepoznat slikar otišao je Borgiani u Španjolsku, i vratio se u Rim prije 1602, tako da je postao
Pevsner 113 poznat po ovim kasnim radovima, nastalim u Rimu pod uplivom Caravaggia. Posvadjen s ovim, on nije podražavao njegov način i njegove invencije, a vjerojatno mu je i umjetnost El Grecova dala smisao za plamsanje svijetla i demoniziranje tematike. Stvorio je kao dobar crtač i slikar, s osobitim smislom za slikovito, nakon svog povratka nekoliko izvanrednih djela, kao što je prekrasna "Sv. O b i t e l j" iz Rima, "rembrandtovska prije Rembrandta" kako veli Longhi. Stara renesansna tema prikazana je tu u sasvim slikarskim luminističkim i sadržajnim kvalitetama i sa lijepim mrtvim prirodama. U "Sv.
Voss 122 K a r l u B o r o m e j s k o m" (Rim, San Carlo) kao da se javlja Španjolska u svojoj mistici i u svom slikarstvu. Nastala već oko 1611, ta slika ima za razliku od Caravaggiova glatkog slikanja, nevjerojatan život ki-
Voss 123 124 sta, boje i svijetlo-sjene. Zatim je tu "Sv. C a r l o k o d g u b a v a c a" iz sv. Adriane, opet sa toplim i gustim koloritom. P i e t a iz galerije Spada je primjer njegove crtačke virtuoznosti u skraćivanjima. Prema Baglioneovom opisu identificiran je "D a v i d k o j i r e ž e g l a v u G o l i a t u", vanredno slikovita i demonizirana scena, prikazana sa upravo baroknom slobodom i silovitošću.

Pri kraju života njegova stvaralačka snaga je opala, ali doprinos koji je Borgiani dao ovim prvim baroknim decenijima, vrlo je značajan i zanimljiv.

Od s t r a n a c a ovog prvog Caravaggiovog kruga treba u prvom redu itaći jednog Bloemaertovog učenika iz Utrechta. To je

HENDRIK TERBRUGGHEN (1588-1629)

koji se već 1604.g. nalazi u Italiji, odakle se 1614 vra-
Voss 136a F. Roh Hol. Malerei, 6 tio u domovinu. "K r i s t u E m a u s u" iz Berl. dvora pokazuje nam ga u tragu Caravaggia još u Italiji. Prelomljeni srebrni tonovi su njegova karakteristika i nakon povratka u domovinu).
(Vidi Longhi u Vita artistica 1927, str. 105)

Isto tako čini se da je:

LOWYS FINSON (pr. 1580-1617)

došao u Rim odmah nakon 1600, a zatim bio u Napulju i

Provanci. Ali on po svom teškom koloritu i tvrdom crteža je ispod dosad spomenutih slikara. Njegovo se značenje sastoji u prenašanju Caravaggiova upliva u Francusku. No svakako je značajnije u tom pogledu djelovanje Elsheimera i P.Lastmana (Rembrandtova učitelja), koji se takodjer nalazio u Rimu u ovom prvom deceniju. Time nije niti izdaleka iscrpljen utjecaj Caravaggiove revolucije. Kao val za valom spuštali su se umjetnici sa sjevera i boravili neko vrijeme u Rimu, koji je doista bio u tom času najvažnije umjetničko središte u Evropi. To je doba kada i Rubens radi svoju borbu "J a k o b a s a
Prop.29 a n d j e l o m" iz zb.Burchard u Londonu, koja kao da je izašla izpod kista Caravaggiova, a Elsheimer svoju
32 V e n e r u iz zb.Briganti, koja bi mogla biti i Gentileschijeva, a G.B.d e l M a y n o prenosi 1612 u Španjolsku svjež upliv naturalizma.

Ovom prvom razdoblju dodao je Longhi u svom posljednjem radu (Proporzioni,I) još nekoliko imena, sa kojima pokušava da razjasni ovu tako slabo proučenu situa-
Prop. 57-6o ciju na početku stoljeća. Tako je pod imenom "C e c c o d e l C a r a v a g g g i o", kojeg spominje Mancini, on pokušao da grupira niz slika, koje se oslanjaju na prvu fazu učiteljevu, a pokazuje neobičan spoj hladnog svijetla i naturalističkih pojedinosti. Radi se vjerojatno o nekom sjevernjaku, koji je na svoj bizaran način shvatio težnje Caravaggiove.

Već u ovom deceniju pada upliv Caravaggia na
~~Voss 127~~ C a r a c i o l a iz Napulja, pa i na njegovog velikog neprijatelja

GIOVANNI BAGLIONEA (1571-1644)

koji je, nakon manirističkog školovanja i svog napuljskog boravka prihvatio na osnovu svojih dobrih veza i izvjesne rutine, borbu sa Caravaggiom. Ali od 16oo preuzima pomalo njegov chiaroscuro, kao i slikarsku tehniku, pokušavajući ublažiti njegov naturalizam i uzdići
Voss 127 ga svojim rekvizitima do "visokog stila". Primjer je "Z e m a l j s k a i n e b e s k a l j u b a v"(Berlin), koju je Baglione radio kao paralelni komad Caravaggiovog Amora za kardinala Giustiniani. To je klasičan primjer kako se manirisička tradicija može sresti sa nekim novim elementima.

Sa Baglioneom već smo ušli u slijedeća desetljeća ovog stoljeća. To je vrijeme t.zv.

"DRUGOG KRUGA CARAVAGGIOVIH SLJEDBENIKA"

Ova faza je označena velikim brojem stranih slikara. To su oni "molti Francesi e Fiamminghi che vanno e vengono, non li si puo dar regola" kako piše Mancini. Medju Talijanima ovog kruga svakako je najveća umjetnička pojava:

ARTEMISIJA GENTILESCHI (1597-oko 1651)

kći Orazijeva i jedna od najvećih slikarica svih vremena. Oslonivši se preko svog oca na prvu fazu Caravaggiovu,
Voss 117 ona je sa svojim svijetlim slikarstvom doprinijela širenju profane umjetnosti u Firenzi (1621-1626), a osobito u Napulju, kamo se preselila 1630. U to vrijeme se u Napulju nalazio Ribera, tako da je njena snaga došla u sjenu njegovog genija.

Biblijeske i sakralne teme ona je znala prikazati kao snažne i originalne genre-slike. Stvorila je u njima svoj ženski tip ili, točnije, preuzela je i razvila dalje one snažne žene sa slika svog oca. Lijep primjer i živu situaciju vidimo u "M a r t i i M a r i j i" (Berlin), koju Voss atribuira Artemisiji, ali Longhi ocu Oraziu. To su velike forme modelirane bez oštrih kontrasta, sa svijetlim draperijama. Biblijska tema pretvorila se u dvije zdrave i grube žene što se svadjaju.

Ta izražajna silovitost i čak grubost takodjer je
Voss 119 vidljiva u "J u d i t i" iz gal.Pitti, ali najviše u strahovitom prizoru "J u d i t e i H o l o f e r n e s a" iz Uffizija, možda najezovitijoj slici cijelog ovog kruga. Ima u toj njezinoj umjetnosti nečeg muškog i oporog, što se ublažava samo, kad je tema na to navodi. Tako je i njena "Sv. C e c i l i j a" prekrasan primjer njene snažne i zdrave umjetnosti i ujedno klasičan primjer podmetanja profanog sadržaja pod sakralnu tematiku. Ako je "B o g o r o d i c a" iz zb.Corsini uistinu njena, onda ona predstavlja najveće omekšanje i produhovljenje do koje se Artemisija mogla dovinuti.

U Toskanu, pored Artemisije, prenijeli su ovu realističku struju ranog baroka sienežanin R u t i l i o M a n e t t i, koji se oko 1615. naglo "obratio" na novu umjetnost i osim toga R u s t i c i i R i m i n a l d i. U Veronu prenose caravaggizam T u r c h i i B e r s e t t i. Zatim su tu D. F i a s e l l a i B. C a v a r o z z i, sve prosječni epigoni. Daleko iznad njih izdiže se opus jednog slikara, kojeg je Longhi pokušao identificirati sa jednim imenom, kojeg navodi Mancini, i to sa

G.A. SPADARINO

Prop.61 Radi se još uvijek o hipotetičnom grupiranju izvjesnog
62 broja slika oko tog imena, počevši od "Sv.A n t u n a"
663 iz San Cosma e Damiano i "Sv. T o m e" iz Villanova (Ancona), koje je sam Longhi nekad pripisivao Caravaggiu, pa do prekrasnog "A r h a n d j e l a i T o b i j e", kojeg je prije pripisivao Gentileschiju. No, naravno, nema u tim slikama silovitosti Caravaggiove, a niti o-
64 štrog sarkazma, sa kojim Gentileschi slika svoje relig-
65 giozne teme. Sve je puno neke južnjačke blagosti, koja ove slike doista povezuje u jedinstvenu cjelinu. Longhi

dodaje i "K r i s t a s a u č e n j a c i m a" (Napulj, pal.Reale), koja je slika isto tako blaga u relacijama i tipovima, kao i spomenute dvofigurne slike. Preko te slike Longhi povezuje cijelu ovu grupu sa jedinom poznatom slikom Spadarinovom, kojeg Mancini spominje medju najznačajnijim sljedbenicima Caravaggia. I ova slika pokazuje istu redukciju prostora i likova, istu jednostavnu i kao slučajnu kompoziciju masa i meku sentimentalnost
67 Spadarina. To je."Sv. V a l e r i j a" (Museo Petriano) radjena 163o. na kojoj se kao vanredni detalj može izolirati ona glava dječakova što začudjen i prestrašen u jednoj neobičnoj poziciji posmatra prizor pun jeze i užasa.

Takvih lijepih zapažaja ima mnogo na slikama ovog kruga. Bez osobitog smisla za smišljenu kompoziciju, sa pompom i dekorom, realisti ove ranobarokne škole donose slične pojedinosti vanredne ljepote. Trebalo bi izvršiti "fragmentaciju" slika tolikih sjevernjaka, koji su u ovaj čas (oko 1615-162o) ponovno u gomilama silazili u Rim. Spomenut ćemo nešto opširnije samo najvećeg medju njima, to je:

GERARD HONTHORST (1594-1666)

Voss 128-131 Ovaj učenik Bloemaerta iz Utrechta bio je već u Italiji upoznat sa talijanskim manirizmom. Došavši oko 161o. u Rim, ostaje ovdje cijeli drugi decenij. Počeo je sa oslonom na Manfredia i Valentina, ali u Rimu je radio više monumentalne oltarne slike, a uskoro je prešao na svoj vlastiti genre prizora sa umjetnom rasvjetom.

Dok je Caravaggiova rasvjeta u biti apstraktna i metafizička, kod Honthorsta to je uvijek realna i realistička umjetna rasvjeta. Svijetlo je žuto-crveno i ponešto difuzno, tako da nema snagu i plastičnu moć kao kod Caravaggia, Borgiana, pa niti Manfredia. Ali ipak je bio često zamjenjivan (kao u napuljskom Orfeju) sa Caravaggiom i sa najboljim njegovim sljedbenicima, a iz "P o k l o n s t v a d j e t e t a" iz Uff. Očito je, da je za vrijeme svog drugog boravka bio uplivisan i sa drugih izvora. Uvijek je, medjutim, svijetlo ostalo njegov osnovni elemenat. Treba vidjeti kako upravo u tom njegovom djelu oblici postaju kao prozračni unutar ovog rasvijetljenog fluida, koji zrači iz jaslica i oblikuje ih nevjerojatnom lakoćom i finim prijelazima.

U Italiji je stekao veliku popularnost radi svojih g e n r e - s l i k a, na kojima je na sve moguće načine varirao igru svijetla, ali ne u monohromiji crnogbijelog, nego često u prekrasnim bojama. Ali od 1621. njegov život i njegov rad odvijali su se na sjeveru, u Holandiji, kamo ustvari i spada po svom radu, unatoč ovog rimskog intermezza.

U isto doba izmedju 1611-1621 boravio je u Rimu

DIRK van BABUREN

vrlo bliz Honthorstu ali vulgarniji, on je u Rimu u San
Pietro in Montorio ostavio trag upravo takvog svog vul-
Voss 132 garnog shvaćanja. Ali ipak je slika "P o k o p K r i-
s t o v", djelo vrli visokih slikarskih kvaliteta u iz-
vedbi detalja i u općem slikovitom dojmu.

WOUTER PIETERSZ CRABETH (159o-1644)

Voss kojega je berlinsko "P o l a g a n j e u g r o b" bi-
133-135 lo čak pripisivano samom Caravaggiu, toliko je bliz o-
slon na njegovu umjetnost. A ta je uska veza ostala i u
kasnijim djelima nakon povratka u Holandiju.

Voss 136 Treba zatim spomenuti J a n J a n s s e n a,
koji je takodjer izmedju 161o-162o boravio u Rimu, a
osobito G e r a r d a S e g h e r s a, koji je bio
osobito bliz Honthorstu. Nakon 162o opet je u Antwerpe-
137 nu, gdje radi pod utjecajem Rubensovim. Sasvim na Man-
138 fredia i njegovu tematiku gozba i kartašnica oslonio se
T h e o d o r R o m b o u t s (u Rimu od 1616-1621).
Ali sve su to bili smo prolaznici, kojih se glavno djelo-
vanje odvijalo na sjeveru nakon povratka u domovinu. U
trećem deceniju Caravaggiova struja u Rimu bila je još
uvijek zastupana sa nekoliko značajnih umjetnika, a u
prvom redu sa slikarom:

VALENTIN de BOULLOGNE (1591-1634)

Rodjen od Talijana u Francuskoj došao je u Rim
Voss 1oo 1614 i slikao mnogo za privatnike svoje genre-slike na
način Manfredia. Odlikuje se od Manfredia energičnijim
crtežom i nervoznom psihologijom. Ima na njegovim pri-
zorima mnogo lijepih detalja, kao u slici iz Louvrea, dok
1o1 su "V a r a l i c e" iz Dresdena (ranije atribuirane Ca-
ravaggiu) upravo nabiti dramatičnošću i nemirom, koji
svaki čas može da provali u borbu i zločin.

Te njegove dramatske mogućnosti uzdigle su ga
1o2 ponekad, kao u "K r u n j e n j u t r n o v o m k r u-
n o m" (München) do razine velikog slikarstva. U "O d-
1o3 r e k n u ć u sv. P e t r a" iz Napulja, namjenjivali
su ga sa samim Caravaggiom. Ima u tom djelu uistinu pre-
krasnih detalja, a i u cjelini je situacija napeta i kob-
na, tako da ovo Valentinovo djelo uistinu opravdava sla-
vu, koje je u prošlosti uživalo.

Konačno uspjelo je Valentinu 163o.g. ono što ni-
je uspjelo 16o5. samom Caravaggiu: unijeti jednu izra-
zito caravaggiovsku sliku u samu baziliku Sv. Petra. To
Voss 1o5 je "M a r t i r i j sv. P r o c e s s u s a i M a r-
t i n i a n u s a" (Vatikan). Djelo radjeno u distansi
od četvrt vijeka još uvijek na bazi Caravaggia. Ali u
cjelini Valentin nije uspio da prizor uzdigne do neke
plemenite veličine, sve je ostalo na pojedinostima, kao

što i u boji on nije znao često izbjeći monotoniji i hladnom dojmu.

Drugi najznačajniji Talijan ovog šireg i kasnijeg Caravaggiovog kruga je:

GIOVANNI SERODINE (1594-1631)

iz Lombardije, koji kao da u tretiranju svijetlosjene
sjeća na Borgiania i koji je u svom Halsovskom natura-
Voss 126 lizmu takodjer uspio da postavi prekrasnu i skandaloz-
nu "T r a n s f i g u r a c i j u" na oltar u San Sal-
vatoro in Lauro. Ima u njegovom realizmu neke meke i sen-
timentalne intimnosti, dok mu je penelata široka, ner-
vozna i virtuozna, kako se to vidi u "Sv. L o v r i n-
o u" (Pal.Venezia). "Sv. P e t a r u m e d i t a-
Prop.79 c i j i" iz Lugana, kojeg je Longhi nedavno publicirao,
postavlja uizinu ovog slikara u sasvim novo svijetlo.

80 Ovo strujanje ulazi i u četvrti decenij. Bilo da
se radi o M a e s t r u d e l G i u d i z i o d i
S a l a m o n e sa njegovom lijepom slikom A p o-
s t o l a iz zb.Longhi o M i c h e l a n g e l u
C e r q u o z z i (Van Laer) o Genovežaninu Salta-
83 rellu, o S t o m e r u , koji upravo stiže u Rim, radi
se sada o novim, više romantičnim tendencama caravag-
84 gizma, koji u novom vremenu poprima novu sadržajnost. A
81 vidi se to i u Napuljskoj školi kod M a t i e P r e-
82 t i a, pa i kod A n i e l l a F a l c o n e, koji sa
85 mnogo većom slobodom riješavaju iste zadatke, koje je
otrag pola vijeka inicirao Caravaggio.

3. CARRACCI I REFORMA MONUMENTALNOG SLIKARSTVA

Dok je Caravaggio u Rimu provodio svoju realističku revoluciju, sazrijevala je u Bologni reforma obitelji Carracci, sazdana na osnovi e k l e k t i c i z m a. Radi se, bez sumnje, takodjer o prevladavanju manirizma u smislu baroka. Možemo čak reći da je to prevladavanje vremenski nešto ranije nego li ono Caravaggiovo. Godine 1588., dok je ovaj vjerojatno još bio na svom naukovanju u Milanu, Anniballe Carracci je naslikao "A s s u n t u" iz Dresdena, a oko 1590., kad je radionica obitelji Carracci već bila u punom pogonu Caravaggio se tek nalazio na početku svoje prve faze.

Značenje ove bologneške reforme je bez sumnje ogromno, drugi i najveći dio baroka počivao je na njoj. Ona je više odgovarala onom monumentalnom i reprezentativnom momentu, kojeg su tražili i crkva i aristokratski dvorski krugovi, nego li pučka umjetnost Caravaggiova kruga. Pevsner naglašava kako se i reforma Carraccia oslanja na renesansu, kao i Caravaggio. On misli kod toga na one podudarnosti, koje je mladi Caravaggio pokazivao sa Giorgionom. Očito je medjutim, da o nekoj stvarnoj analogiji ne može biti ni govora: reforma Carraccia oslanja se izričito i svijesno na manire velikih

majstora, ona znači, dakle, p r e v l a d a v a n j e m a n i r i z m a n j e g o v i m v l a s t i t i m s r e d s t v i m a, n j e g o v u n e g a c i j u unutar n j e g o v o g v l a s t i t o g p r o g r a m a.

U čemu se sastojala ta reforma?

U jednom sonetu Annibale Carracci je na slijedeći način formulirao program njihove škole:

Chi farci un buon pittore brama e desia
il disegno di Roma abbia alla mano
La mossa coll'ombrar veneziano
E il degno colorir di Lombardia.
Di Michel Angiol la terribil via,
Il vero natural di Tiziano
Del Correggio lo stilo pure e sovrano,
E di un Raffael la vera simmetria.
Del Tibaldi il decoro e il fondamento,
Del dotto Primaticcio l'inventare
E un po di grazia del Parmigianino.
Me senza tanti studi e tanto stento
Si ponga solo l'opre ad imitare
Che qui lasciocci il nostro Niccolino.

Bez sumnje, taj sonet nije nikakav program u pravom smislu riječi, pisan je iz relativno uske perspektive same Bologne (Niccolino je Niccolo d'Abbate), ali ipak izlazi iz njega upravo ono što uistinu čini bit carraccievske reforme: eklektička simbioza sjevera i juga, Venezie, Parme, Firenze i Rima, jednom riječi svega najboljeg što je dalo 16. stoljeće. Ne, dakle, nikakva n a t u r a l i s t i č k a r e v o l u c i j a, nego kompromisna reforma u pravom smislu te riječi. Tu se u suštini radi o p r e v l a d a v a n j u f i r e n t i n s k o - r i m s k o g m a n i r i z m a s a s l i k o v i t o š ć u i k o l o r i z m o m V e n e z i j e.

Već oko 159o. velika radiona obitelji Carracci bila je pretrpana narudžbama. Najstariji u njoj bio je stric

LUDOVICO CARRACCI (1555-1619)

Venturi IX/7 sl.64o

ali on nije vodeća ličnost tog kruga. Može se ipak reći da je on, u izvjesnom zakašnjenju za Annibalom, prošao svoju evoluciju od Emilije do Venecije.

Prop.XI. st.214 215

Novi stupanj u njegovom razvitku, koji se može uporediti sa Annibalovom "Assuntom", predstavlja njegova "B a r g e l l i n i M a d o n a" iz 1588. (Pinak. Bologna), kao i "M a d o n a S c a l z i" oslonjena više na Calvaerta i venecijanski manirizam, nego li na Tiziana i Correggia. Taj koloristički smjer Ludovica traje do kraja stoljeća, kad ga je novi patetički i dramatični način nećaka Annibala izbacio iz ravnoteže, tako da je kasnija njegova djela teško datirati. Ali on je ipak u Bologni održao na visini staru radionicu Carracci

sve do svoje smrti.

ANNIBALE CARRACCI (1560-1607)

je stvarni nosilac bolognske reforme, slikar nesumnjive snage i temperamenta.

Školovan najprije u Bologni kod strica Ludovica, on 1580. studira u Parmi Correggia, a zatim boravi neko vrijeme u Veneciji. Time je već mnogo objašnjeno u njegovoj umjetnosti. Već početkom .-tih godina počima niz
Voss njegovih djela, koja se isprva ("R a s p e ć e" iz S.
149 a,b Niccolo, 1583) kreću u okviru bolonjskog manirizma, odnosno pod očitim emilijanskim uplivom ("K r š t e n j e K r i s t o v o", S.Gregorio,1585). Slikovitost raste
152 sve više, te u slikama, "A s s u n t e" (Dresden i Pra-
153 do) iz 1587/88, on je u tragu Tiziana. To se osjeća ne samo u toplim bojama, nego u kompoziciji i dramatičnosti.

Tako počima umjetnost Annibala sa svijesnim zahvatom unatrag, prema najboljim vrijednostima renesanse.
154 Correggio je polazna točka, od koje on polazi, a zatim
155 on upotpunjuje svoju slikarsku viziju koloritom Veneci-
Prop.IX. je. To je već doba oko 1590, kad on stvara veliku radionu
216 sa stricem i bratom Agostinom. Djela kao "M a d o n a s a sv. M a t i j o m (1588) i M a d o n a s a sv. L u k o m" (1592) pokazuju upravo očito tu njegovu sistematsku venecijansku recepciju, ali ujedno i eklektički karakter njegove umjetnosti. Treba, naravno, moći zamisliti značenje ovih toplih boja i ove lijepe i odmjerene dramatike u ovom vremenu na kraju manirističkog stoljeća. Ali usprkos toga osobito u usporedbi sa lirskim i demonski dramatičnim djelima Caravaggiovim moći ćemo osjetiti i onaj a k a d e m s k i b i l j e g, koji nas odbija od ove umjetnosti. Njihova t.zv. "Accademia degli Incaminati" nije, naravno, nikakva akademija u pravom smislu riječi. Radi se, zapravo, samo o sistematskom obučavanju učenika i pomoćnika, od kojih su Carracci
Voss 155 znali učiniti sposoban kolektiv. "A s s u n t a" iz bologn. pinakoteke (1595) pokazat će nam Annibalovu umjetnost na kraju njegovog prvog t.j. bolognoskog razdoblja. Barok je na toj slici već gotov u svojim bitnim stilskim kvalitetama.

Tim mnogobrojnim oltarnim slikama ne iscrpljuje
160 se velika djelatnost obitelji Carracci. Još iz 80-tih godina potječu dekoracije p a l. F a v a iz 1592, one p a l. M a g n a n i, a 1593/4 p a l. S a m p i e r i. Isprva su to oni obični frizovi uobičajeni u renesansnim palačama Bologne, a tek u posljednjoj palači prelazi Annibale na velike slike na svodu. Taj sistem doći će kasnije do svog velikog ispunjenja tek u P a l. F a r n e s e u Rimu.

Pevsner G.1595.kardinal Farnese pozvao je Annibala u Rim,
209 a od 1596/7 on je počeo radom na najvećem ansamblu rim-

skog baroka, na g a l e r i j i F a r n e s e u isto-
Voss 167 imenoj palači. Na svodu (2o x 6) trebao je islikati alegoriju ljubavi, toliko je profani duh novog doba već bio zahvatio i krugove kardinala. Annibale je počeo od sre-
Voss 168-175 dine svoda, gdje je postavio najveću scenu, oslanjajući se na Tibaldijevo rješenje u Pal.Poggi, ali rimski duh prebacio je uskoro njegovo shvaćanje iznad svake lokalne tradicije, a isto tako iznad preglednosti Sikstine. Nalazimo se sa tom galerijom preko noći usred baroka, arhitektonski okvir se spaja i prelazi u sliku, dekoracija i figuralni motivi gusto se prepliću i stvaraju dinamičnu napetost, svojstvenu novoj umjetnosti. To je nesumnjivo tek prvi stupanj u razradi baroknog dekorativnog sistema, ali sve osnovne njegove kvalitete su tu i d i n a m i č n o s t m a s e i b e z g r a n i č - n o s t p r o s t o r a i k o l o s a l n o s t o b l i k a. Motivi izlaze iz svoje tradicionalne ograničenosti, šire se u prostoru, koji se produbljuje. Javlja se dinamični dojam proširivanja i nastajanja. Pojedine scene fingirane su kao slike, ali njihov iluzionistički momenat se pojačava ponegdje do savršenosti, tako da su Putti u uglovima fingirani naprama otvorenom nebu. Hermesi i Kariatide kao da oživljuju unutar tog baroknog sistema, koji se ovdje prvi puta javlja u svojim mogućnostima, fingirane slike prekrivaju medaljone svojim okvirima.

Ali akcent se ipak nalazi na slikovnim prikazima, koji su klasični prototipi ranog baroka, slikani sa mnogo temperamenta i vitalnosti. To su nove barokne kvalitete, koje nije moglo dati manirističko slikarstvo, ali koje su mo gle u novom stoljeću nastati na osnovu novih zahtjeva aristokratskog društva. Takvu dionizijsku ekstazu mogla je trebati klasa potpuno slobodna u svom životu i u svojim mogućnostima. Takva ekstaza, osim toga, nije mogla nastati bez potpunog iskorištenja najboljih
Voss 168 mogućnosti renesanse. I u istinu, već "B a c c h o v i A r i a d n i n t r i u m f" pretpostavlja i Michelangela i Rafaela, ali od vremena "Farnesine" nije Rim vidio ovako autentičnu pogansku umjetnost prožetu ~~antiknim du~~hom. Postići takvu autentičnost nije se moglo nikakvom imitacijom niti nasledjivanjem, zato termin eklekticizam nije dovoljan da objasni vrijednost Annibalove umjetnosti niti ogromno značenje njegove reforme: to se nije moglo postići b e z n o v o g o b r a t a p r e m a s t v a r n o s t i i m o d e l u. I doista, za njegove slike, a osobito za galeriju Farnese sačuvano je mnoštvo skica i pripremnih studija, u kojima se vidi kako je postepeno i sistematski prelazio razradi svojih zamisli. Ostvarene kompozicije, koje ilustriraju, često u vrlo smionim situacijama, pobjedu ljubavi na nebu, zemlji i na vodi, označuju ujedno napuštanje one slikovitosti i kolorizma prve faze. Dekorativni zahtjevi fresco-ansambla tražili su nužno prijelaz na linearno-plastično slikarstvo, a veličina prostora i društveni položaj naručioca monumentalnost cjeline i pojedinosti.

Annibalo je radio na galeriji do 1604. uz pomoć isprva svog brata Agostina (kome Voss pripisuje "O t m i c u G a l a t e j e" i "O t m i c u K e f a l u s a") a zatim Domenichina i drugih. Galerija je bila posljednje njegovo veliko djelo i ujedno najklasičnije u smislu originalnoj prevladavanja prošlosti. Od subjektivnog lirizma bolonješke faze, Annibale u Rimu prelazi u onu v i s o k u b a r o k n u k l a s i k u, na kojoj će počivati ogromna strujanja nove umjetnosti u Italiji i izvan nje.

Voss 164 Iz distanse od nekoliko vijekova, koji su toliko obogatili našu mogućnost vizuelnog oblikovanja i doživljavanja, teško se je uživjeti u ovaj visoki akademizam idealnih oblika, u kojima je projiciran ideal nove dru-
166 štvene reprezentacije. Za svog rimskog boravka izradio je Annibale znatan broj mitoloških i oltarnih slika, koje će nas zamarati ovim svojim kasnim klasicizmom. Na pr. "B a h i č n a s c e n a" ili "H e r k u l n a r a s k r š ć u", kojeg je radio za Camerino pal.Farnese odmah nakon dolaska u Rim, a niti u oltarnim slikama nema nekih u suštini novih kvaliteta. Niti najveća genijalnost nije mogla na liniji ovog akademskog idealizma
Voss 178 i teatralne velike geste stvoriti nešto, što bi došlo do naših dana u svoj snazi i potresnosti, kojom je djelovalo na savremenike. Čak niti onda kad je slikao nedo-
183 stižnom vještinom kao "O p l a k i v a n j e" iz gal.Doria ili Pariza (Louvra). Teško je zamisliti ljepši muški akt u kompliciranom stavu opuštenih udova, sa modelacijom, koja doista do kraja iscrpljuje sve mogućnosti. To je nesumnjivo visoka akademija slikarstva, velika umjetnost, koja počiva na najboljim iskustvima prošlosti; ali koliko je ona daleko od neposredne empirije i konkretnog traženja ljepote, koju je upravo u to doba Caravaggio nalazio u najjednostavnijim pojedinostima i situacijama iz života.

Ali ipak, ima jedna vrsta, u kojoj je Annibale, upravo neposrednom slikarskom empirijom, otkrio velika i nova područja i inicirao čitavu jednu vrstu baroknog slikarstva: t o j e p e j s a ž.

Već u Bologni radio je Annibale pejsaže, kao što
Voss 159 je onaj u L e i p z i g u u zb. P l a t k y u venecijanskoj tradiciji, vrlo slikovite i u toplim bojama, više tonski riješavane. Bit će da je primio neke poticaje i od Dossa Dossi. "P e j s a ž s a č u n o m" sjetit će nas na Tintoretta. Kasnije, u Rimu, ohladjuju se njegovi tonovi u pejsažu kao i u cijelom njegovom slikar-
176 stvu, ali kompozicija postaje sažetija, monumentalnija i
Pevsner u pejsažnom smislu logičnija. Tako "P e j s a ž s a
110 m o s t o m" (Berlin) ima u horizontalama i vertikalama
Voss 177 čvrstu konstrukciju sa centralnim tež ištem na tornju u sredini slike. Ili "P e j s a ž s a b i j e g o m u E g i p a t" jasan u konstrukciji masa i linija, širok u vidicima, koji se otvaraju, i bogat u situacijama i pojedinostima. Tako se nakon toliko vremena opet javlja priroda u umjetnosti, sa svojim objektivnim zakonitostima, koje ne stvaraju granicu umjetnikovoj mašti, nego je

proširuju i obogaćuju. To je početak herojskog pejsaža Poussina, Loraina, a i Elsheimer je upravo u to vrijeme crpio na tom vrelu mnoge elemente svog intimnijeg pejsažnog slikarstva. Time je Annibale doista upotpunio otkrića Caravaggiova. No vrijeme je tražilo veliku gestu i visoki stil, pa je tako i njegov pejsaž visok i idealan u njemu Carracci takodjer slijedi svoju "ideju", svoje težnje k apsolutnoj ljepoti.

Annibale je umro iste godine kao i Caravaggio. Za razliku od Caravaggia, on je metodički podučavao i obrazovao veliki broj svojih učenika. Spada medju njih i njegov brat A g o s t i n o (1557-1602), koji je došao 1597/8 za njim u Rim i radio u gal.Farnese, ali se ubrzo s njim razišao i otišao 1600. u Parmu.

Zatim F r a n c e s c o A l b a n i (1578-1660) slikar malih veselih mitoloških slika sa puttima u pejsažu. Ali njegov pejsaž sa "Bacchusom i Arijadnom iz Karlsruhe pokazuje nam kako je iz carraccievskog pejsaža nestala ona giorgioneskna poezija i romantična idiličnost, a zamijenila je hladna neka klasicistička tematika. Mnogo je značajnija i svestranija ličnost ranog baroka:

DOMENICO ZAMPIERI, DOMENICHINO (1561-1641)

Domenichino je stvarni nasljednik Annibala u velikom dekorativnom fresco slikarstvu, bez sumnje značajan slikar, kojeg je Poussin smatrao najboljim slikarom Italije nakon Rafaela. On je uistinu onaj, koji je od svih učenika Annibalovih njegovu baštinu najizravnije prebacio u visoki barok.

Pevsner Tb.V.

Oko 1602. došao je ovaj učenik Calvaerta i Ludovica Carracci iz Bologne u Rim i prvo značajnije djelo, koje nam je poznato je ona prekrasna mala freska iznad jednih vratiju gal.Farnese, "D j e v o j k a s a j e d r o g o m", u suzdržanim zelenim tonalitetima, za koju Bellori veli, da ju je Domenicchino radio prema nacrtu Annibalovom, ali koja se toliko odvaja od učiteljeva shvaćanja. Nasuprot naglašenoj čulnosti Annibala javlja se ovdje neka meka i osjećajna umjetnička duševnost, koja će na žalost uskoro pokazati i labilnost izraza, alikoje će doprinos ovom ranom rimskom baroku jedva zaostajati za Guidom Reniem.

Voss 193

U umjetničko razvojnom smislu taj je doprinos mnogo veći. Prva njegova velika freska, "B i č e v a n j e sv. A n d r i j e" u S.Gregorio Magno iz 1608. je strogo klasična, možemo čak reći klasicistička. Ona je u svoje doba bila oduševljno prihvaćena; njena jenarativna dispozicija uistinu jednostavna i čista, ali ona očito ne može zatajiti očiti školski karakter u oslonu na mnoge uzore, osobito na Rafaela. Manje je naglašena ta klasična nota na ciklusima u G r o t t a f e r a t i i u K a s t e l u u S u t r i . F r e s k e i z ž i v o t a sv. C e c i l i j e (1616-1617) u S.Luigi dei Francesi imaju već neki skromni pučki ton

Voss 194 195

u naraciji realističkim oblicima.

Lijep primjer njegovog uljenog slikarstva iz tog
196 vremena je "P r i č e s t sv. J e r o l i m a" iz Vatik. Pinakoteke (1614). To je klasičan primjer oltarne slike ramog baroka Carraccijeva smjera. Komponirana je jasno i pregledno, a slikana umjerenim realističkim bojama bez ikakva pretjerivanja i kolorističkih virtuoznosti, ali sa solidnošću i dosljednošću, koja ulijeva poštovanje. Ima vanrednih pojedinosti u glavama nekih likova, a cijela kompozicija je duboko smišljena, prirodna i jednostavna, tako da su je Poussin i Sacchi stavljali iznad Rafaelove Transfiguracije. No usprkos toga nije moguće ne oteti se dojmu izvjesne prosječnosti i osrednjosti. Nema ni u cjelini, niti u pojedinostima one demonske snage, koja izbija iz najskromnije Caravaggiove slike, nema one težnje ka novom i neotkrivenom, koja je oznaka genija.

Tu osrednjost još više otkrivaju neke druge Dome-
Voss nicchinove oltarne slike "S m r t sv. P e t r a" iz pina-
202 a,b koteke Bologna, ili "S m r t sv. A g n e z e" iz iste
galerije. Sa koliko mnogo oblika i rekvizita Domenicchino pokušava da stvori dojam veličine i monumentalnosti, a kako mu to slabo uspijeva, možda će nam najbolje ilu-
203 strirati "M a d o n a s a s v e c i m a", iz Brere: sve je egzaktno, odmjereno i samo za sebe lijepo na toj slici, ali ona nas ipak ostavlja savršeno hladnima. Sadržajnost te slike nije bila takva, da bi stvorila nove oblike, niti je ona takve oblike trebala.

Domenichino je takav i u svojim polufigurama iz Kapitolijske galerije ili iz galerije Borghese, koje je
197 okrstio S i b i l a m a, u kojima on operira isključivo sa vanjskim rekvizitima. Bez nerva i bez stvarne simbolike gledaju nas ove žene iz svojih okvira. Na svojoj
201 velikoj mitološkoj slici iz galerije Borghese, L o v D i j a n e, tu svoju hladnoću on nadoknadjuje, vjerojatno pod uplivom Caravaggia, izvjesnom skromnom prostodušnošću. Božica i nimfe prikazane su kao skup običnih djevojaka, čak i bez traženja neke osobite ljepote ili gracije. Može se reći da se u toj jednostavnosti i sastoje najbolje kvalitete Domenichinove. Pa čak i u njegovim pejsažima može se reći, da nas privlači opet ta j e d n o s t a v n a d e s k r i p c i j a p r i r o d e.

Ali razvoj ovog ranog rimskog baroka prema visokom baroku neizostavno je tjerao i samog Domenichina da od tih svojih urodjenih kvaliteta prelazi na v i s o k i s t i l. On je konačno i bio slikar frekso-dekoracija, a dekorativni se je sistem baroka razvijao prema velikim i
204-209 monumentalnim oblicima. Tako je i Domenichino u S. A n d r e a d e l l a V a l l e stvorio prvi veliki dekorativni barokni kompleks crkvene dekoracije. Mora se priznati, da je on znao svoju jednostavnu naraciju uzdići do još uvijek suzdržanog patosa i nenametljive veli-

čine, osobito u scenama iz "Života i smrti
204 sv. Andrije" (1624-1629) u apsidi. Možda će nam
ipak kompozicije na pandantivima pokazati, uza svu vje-
štinu i virtuoznost u crtežu i kompoziciji, baroknu
isprazmost mnogih njegovih napora.

A još bolje ćemo osjetiti nemoć ovog glasnog ba-
211 roknog meteža na pandantivima Kapele S. Gen-
naro u Napulju. To je bez sumnje samo prva stepe-
nica u razvoju prema visokom baroku Pietra da Cortone i
Bacciccie, i to još učinjena od slikara, koji je u su-
štini bio tudj glasnoj patetici. Ali u ovim freskama,
radjenim od 1630-1641, nalazimo se razvojno ipak usred
zrelog baroknog razdoblja.

Ugled Domenichina rasao je sa prevladavanjem kla-
sicističkih tendencija unutar kasnog baroka. Mengs ipak
nije prema njemu zauzeo onako neograničeno pozitivan stav
kao Algarotti ili Sacchi, a moderna kritika odnosila se
prema njemu uvijek hladno. Trebalo bi, naravno, preći cio
njegov opus, da se dobije prava slika o njegovoj vri-
jednosti, potražiti pojedinosti, one glave sa pričesti
sv. Jerolima, pojedine likove sa fresaka u S. Luigi dei
Francesi ili u S. Andrea della Valle, a osobito bi treba-
lo istaći jednostavnu idiličnost njegovih mitoloških sce-
na.

Iz Domenichinove umjetnosti proizašao je G.B.
Salvi, zv. Sassoferrato, o čijem životu ne
znamo mnogo, ali koji je za sobom ostavio ogromno mno-
Voss štvo malih madona, u vrlo bogatim varijacijama tipa i iz-
213-220 raza, a radjenih s mnogo osjećaja i smisla za slikovi-
tost.

Nije toliko veliko značenje za razvoj baroka kao
Domenichino imao drugi veliki slikar bologneške škole:

GUIDO RENI (1575-1642)

I on je počeo svoje školovanje kod Calvaerta, ali
zapravo je učenik Ludovica Carracci, a već je od 1599.
samostalan majstor. On medjutim spada medju sljedbenike
ovog bologneškog kruga, koji su bili toliko privučeni od
Caravaggiove umjetnosti, da se stvarno mogu smatrati fak-
torima sinteze i ujedinjenja ovih osnovnih polova ranog
baroka. Ali usprkos toga što njegovo značenje za razvoj
baroka nije toliko kao Domenichinovo, njegova umjetni-
Max v. čka vrijednost je u mnogočemu veća, možda upravo radi
Boehn veće energije njegovih boja. Već u Bologni on se odušev-
sl.8 ljavao Caravaggiovim slikama. A prema nekim vijestima
Cavalier d'Arpino je pozvao Guida Renija u Rim 1605, u-
pravo radi toga da bi Caravaggia tukao na njegovom vla-
stitom terenu. Trebalo je za S. Paolo alle tre Fontane na-
slikati "Raspeće sv. Petra". Slika, koja se
sada nalazi u Vatikanu, zaista je uspjela, a Cavalier
d'Arpino je triumfirao: ona je doista radjena na način
Caravaggia, koji je bjesnio i samo bjegstvo ovoga iz

Rima spasilo je Guida još većeg zla. Bez sumnje na ovom
djelu opaža se velika razlika, koja postoji izmedju po-
dražavanja i izvornog stila, ali je nesumnjivo i to, da
je tom svojom širinom Reni naučio vrlo mnogo. Dovoljno
lo je vidjeti drugu njegovu caravagesknu sliku "Sv. P a -
v a o i A n t u n u p u s t i nji " iz Berlina, da
se ustanovi, kako je u mekom modeliranju i u fenomalno
živom reprodukovanju nuditeta počeo da nadilazi Cara-
vaggia ili barem da stvara nov i svoj vlastiti slikarski
način.

To je uskoro došlo do izražaja u samom Rimu na
13 freskama u S. G r e g o r i o M a g n o. Radjen u konku-
renci sa Domenichinom, Renijev "M a r t i r i j sv.
A n d r i j e" ne samo u boji nego i u naraciji mnogo
Pevsner je življe djelo, sigurno i smjelo u kompoziciji. Anniba-
117 le, koji ga nije volio, morao je priznati visoku kva-
litetu njegove umjetnosti. A nakon toga već 16o9. rădi
Boehn Guido svoje veliko rimsko djelo "A u r o r u" u pal.
14 Rospigliosi na Quirinalu, opet za kardinala Scipia Bor-
ghese. Lijepo složena grupa oko Apolonovih kola islika-
na je za fresko neobično toplim i sjajnim bojama sa bo-
gatim nijansiranjem, tako da niti Burckhardt nije mogao
odoljeti utisku: "Sve u svemu, ovo je ipak najsavršenija
slika posljednjih dvaju stoljeća" - izjavio je ovaj ve-
liki neprijatelj baroka.

S a A u r o r o m p o č i m a o d 161o d r u-
g o z r e l o r a z d o b l j e G u i d a R e n i -
j a, o n p o s t a j e n a j g l a v n i j i s l i -
k a r R i m a i B o l o g n e. Uslijed svog teškog
karaktera ili uslijed zavisti i intriga rimskih slika-
ra, on je naglo napustio grad i vratio se u domovinu. I
sada nastaje veliki broj njegovih slika punih sentimenta
i sladunjave religioznosti. Ali uvijek su te slike sli-
kane virtuozno i sa širokom, slobodnom penelatom, tako
da je njegova slava rasla sve više, a i žalost u Rimu
zbog njegova odlaska. Kad su ga teškom mukom nagovori-
li na povratak, njegov dolazak bio je pravi triumf, stro-
gi papa Pavao V. i kardinali otimlju se za nj. Dovršio
je freske u k a p e l i P a o l i n i, a radi u mnogim
ostalim crkvama. U Bologni nastaje velika oltarna slika
17 "O p l a k i v a n j e", monumentalna i potresna u poje-
dinostima. U boji se Guido na toj slici približava Vene-
cijancima i po njoj postao je Guido najslavniji slikar
19 Italije. To je potvrdila još više i druga velika oltar-
na slika naručena iz Genove, "A s s u n t a" iz S. Ambrogio.
To je barok već u svom punom zamahu, sa suverenim maj-
storstvom kompozicije i ujedno sa nevidjenom ljepotom
oblika. Madona i andjeli u gloriji teško da su ikad do-
2o stignuti. Izložena u Bologni slika je pobudila senzaciju,
čak Lodovico je oduševljeno o njoj govorio, i stari Cal-
vaert je izljubio svog učenika, a njegovi su drugovi i
takmaci, Domenichino i Guercino, satima studirali njene
pojedinosti. Slikar je na sve pohvale, sakriven u po-
krajnoj sobi, postajao mrzovoljast: "Kakav prirodjeni ta-
lenat. Radom i studijem ja sam postigao to što mogu, ra-

dio sam ja, radio, radio".

Guido je odbio u to vrijeme pozive španjolskog i francuskog dvora, putuje ipak u Ravennu i Napulj (gdje se nije mogao održati pred terorom domaće klike Corenzia i Ribere), ali 1622 opet je u Bologni, iz koje se više ne miče do svoje smrti. Svijestan svog znanja, on diže strahovito cijene slikama i živi kao neki veli-kaš. Ali strast za igrom (kartama) rasla je kod njega i uskoro ga upropastila. Nakon što je pao u ruke vjerovnicima, ovi su ga strahovito iskorištavali, počeo je raditi brzo, alla prima, jednu sliku za dva do tri sata, bez podlaganja.

Otud nejednakost njegovih slika iz ovog posljed-
Boehn njeg razdoblja. Teško je nama danas shvatiti kako je
23 "O t m i c a H e l e n e", naručena od španjolskog kra-
lja, mogla u Bologni izazvati toliko oduševljenje. Vjero-
jatno je to bilo radi ljepote boje, koja je značajna i za
24 " R e b e k u ", koja takodjer pokazuje izvještačenost likova i neduhovitost kompozicije. Njegove uljene slike tog razdoblja su mnogobrojne, oltarne, koje se nalaze po mnogim gradovima Italije, kao i "štafelajne", koje vise po svim galerijama Evrope. To je k l a s i c i z a m k a s n e f a z e R e n i j e v e, sa kojim on ulazi u razdoblje v i s o k o g b a r o k a.

Ali značajno je za ovu fazu Renijevu, da taj nje-
34 gov "klasicizam" nije metodički provodjen niti je apsolutan u tom smislu, da ne bi bilo toplih dijelova i realnih likova. Uvijek su njegove slike slikane vanredno, inkarnat je topao i mekan. U najboljim sakralnim djelima ("P r i k a z a n j e u h r a m u" iz Louvre-a, "D i s p u t a" iz Eremetagea) imaju proživljenost i u-
jedno slikovitost najboljeg venecijanskog cinquecenta, bez
37 kojeg se ovo barokno slikarstvo ne može ni zamisliti. U
48 tim je svojim djelima Guido rasuo mnoštvo prekrasnih li-
49, 51 kova žena, djece i muškaraca. "S i m s o n" iz bologn. Pi-
53 nakoteke, a osobito caravaggieskni "D a v i d" iz Louvra imaju sentimentalnu notu Giorgionove tradicije. Ali još je ljepši "Sv. I v a n" iz Dulwicha, mek i senzualan u prekrasno slikanom tijelu žive epiderme, i zanosnog lica mladog proroka. Isti model slikan je kao "D a v i d" u
55 polufigurnoj slici bečke galerije. Religiozne polufigur-
56 ne slike, kojih ima mnogo u njegovom opusu, ne dosižu u sadržajnom pogledu tu kvalitetu, one su radjene na liniji prosječne barokne religioznosti tog vremena. To su one mnogobrojne glave Krista ili Madone sa uznesenim očima,
5o kao što je "M a t e r d o l o r o s a" iz K.F.M. jeftine
59, 62 i efektne religioznosti, ali slikana često vanrednom vje-
65, 66 štinom, gustih i toplih boja u inkarnatu i tkaninama. Tu istu osjećajnost naći ćemo i na varijantama "Sv. S e b a-
s t i j a n a", koji se takodjer često susreće po raznim galerija-
67, 68 ma, a tu istu situaciju opet na ženskim likovima M a r i-
j e M a g d a l e n e, J u d i t e ili L u k r e-
7o c i j e. Pa i u "S i b i l a m a", koje su toliko druga-

čije od Domenichinovih, to je uvijek isti uzneseni pogled, vlažan i pun sentimenta, kojeg Guido varira čak i na staračkim likovima, kao na "Sv. Petru" iz Eremitagea, slikanom sa toliko poleta i slobode u potezu
Petersburg
79-82 kista. A tu ljepotu pikturalne materije i impasta pokazuje Guido i na svojim mitološkim scenama, koje su mu pružale još više prilike, da slika lijepe aktove, koji su medjutim toliko klasično lijepi i ohladjeni u svojoj
83 akademskoj odmjerenosti, da ih danas teško podnosimo. Možemo kao primjer te njegove klasicističke vrste uzeti
Pevsner 129 "Utrku Atalante i Hipomenesa" iz Napulja tako neobično i nespretno komponirane u odmjerenim diagonalama.

Tako je Guido Reni u svom slikarstvu spojio dvije osnovne struje ranog baroka, Carraccijevu i Caravaggiovu, monumentalnu umjetnost baroknog klasicizma i živu neposrednu umjetnost naturalizma, često punu poezije i ljepote. Ta Guidova sinteza nije uvijek bila nošena onom nepogrešivom inspiracijom Caravaggia, a niti veličinom Carraccija - manjkala mu je zato genijalnost utemeljitelja baroka - ali u najboljim svojim ostvarenjima, možemo reći, da je ona ipak stvorila sasvim nove kvalitete.

Otud i proširenost njegova upliva na širok krug njegovih sljedbenika Gessi, Sementi, G.A.Sirani, Cagnacci, a osobito Simone Contarini, Il
Pevsner 130 Pesarese (1612-1648), kojega je lijepi "Počinak na bijegu" nalazi u Breri, a jedna prekrasna, no na žalost vrlo oštećena "Bogorodica sa
Katalog 95 djetetom" u našoj Strossmajerovoj galeriji u Zagrebu. Osim toga djelovao je Reni snažno i na druge svoje savremenike na Albanija, Tiarinija, Mastelettu i na samog Guercina. Zato je njegova umjetnost ipak "stilotvorna" t.j. ona je bila jedna od osnovnih faktora u formiranju baroka u Italiji.

Spomenuti slikari spadaju zapravo u pripadnike Carraccieve škole i to starog Ludovica, koji je bio ostao u Bologni; u njima se nastavlja kretanje, koje je "Akademija" inicirala na kraju prošlog
Pevsner 119 stoljeća. Spomenut ćemo samo najvažnije kao Alessandra Tiarini (1577-1668), učenik Cesija i firentinca, koji je na linij Venecije (a ne Caravaggia) pojačao chiaroscuro kontraste, tako u "Uskrsnuću mrtvog djeteta" u S.Domenico u Bologni. Ali kasnije, od slikarije na svodu u Madonna della Chiara u Reggiu (1619-1629) počima rasvjetljavanje, kao i kod Renija u to doba. Uopće od 1636, otkad se on opet nalazi u Bologni, dolazi Tiarini u struju kasnog sentimentalnog načina Guida Renia.

Zatim je tu Lucio Massari (1569-1633), Andrea Mastelletta (1575-1655), koji se oslanja na mali ferrarski pejsaž, ali i na male figuralne slike Scarsellina i Schiavona. Ali bilo je u tom kru-

gu i slikara, koji su se mnogo odlučnije orijentirali na jug, nego li na sjever, i to naravno na Caravaggia. Ali

LIONELLO SPADA (1576-1622)

Pevsner 12o je jedini, koji je od Carraccija prešao Caravaggiu, i postao čak njegovim učenikom. (La Scimia di Caravaggio). Ali životopis Malvasija ne zaslužuje mnogo povjerenja, premda se čini da je uistinu putovao sa svojim učiteljem na Maltu, i da od 16o7 njegov način ulazi izrazito u struju caravaggizma.

Njegovo "S p a l j i v a n j e k n i g a" iz S. Domenica (1616) pokazat će nam mnoštvo lijepih likova i slobodnu invenciju, koju je Spada donio iz Rima u Carraccijevu Bolognu.

No i oko Bologne, po e m i l i j a n s k o j p e r i f e r i j i, širio se utjecaj Carraccija, ali je zanimljivo, da se taj utjecaj kod najboljih majstora te periferije križa i miješa u najrazličitijim kombinacijama, pa i sa Caravaggiovim, koje im je možda prenio Lanfranco.

Tako je

GIACOMO CAVEDONI (1577-166o)

Pevsner 121 iz Mantove, učenik Ludovicov i Renijev, nesumnjivo zahvaćao sam izravno unatrag na Tiziana, kako pokazuju tople i čiste boje pred tamnom pozadinom njegovog "P o k l o n s t v a p a s t i r a" (S.Paolo,Bologna). Jedinstveni izvor svijetla prema Correggiu veže grupu u cjelinu. Pevsner je mišljenja da tu plastičnu snagu oblika, jednostavnost tipova i situacije, ne treba svoditi na Caravaggia, nego da se radi o a u t o n o m n o m i s a m o s t a l n o m procesu, paralelnom onom u Rimu. Ali, da li je moguće da upravo Caravaggiove slike nisu djelovale za vrijeme dok je sa Renijem radio u Rimu?

Ferrarsku varijantu carraccizma predstavlja

CARLO BONOMI (1569-1632),

koji je takodjer mnogo putovao u Bolognu, Rim, Parmu i Venecijum i stvorio sintezu vrlo zanimljivu. On je još više vezan za Caravaggia, ali i za Lodovica Carraccia (Oltar iz Brere), a u freskama S.Maria in Vado za Veneciju.

BARTOLOMEO SCHEDONE (pr.157o-1614)

Pevsner 122 iz Parme, koji je takodjer primio uplive Corregia i Caravaggia preko Lanfranca, bio je već 1597. dvorski slikar u Parmi, ali tek od 16o7. počima niz datiranih slika. "Sv. O b i t e l j " iz Napulja pokazat će nam Schedonia kao tipičnog majstora ranog baroka, koji zahvaća sve do Correggia i na vrlo zanimljiv način razvija dalje bolognešike sheme Ludovica i Lanfranca.

Tako se dobija bogata slika reforme monumentalnog slikarstva, koje pod užim ili daljnjim poticajem Carraccia, nastaje sinhronično na raznim stranama Emilije. Njihova je uloga u s p a j a n j u c a r a c i z m a i c a r a v a g g i z m a, ali oni uvijek traže i najljepša iskustva prošlog stoljeća. Oni, možemo reći, stvaralački djeluju u p r i p r e m a n j u z r e l o g b a r o k a, u koji neki medju njima ulaze sa svojim k a s n i j i m r a z d o b l j i m a, kao što je u nj ušao i Guido Reni.

Granica te nove faze baroka p o č i m a v e ć oko 162o, a javlja se sa značajkama vrlo heterogenim, koje često imaju vrlo malo zajedničkog izmedju sebe, ali se ne mogu zamisliti u ranijem vremenu. Izvjesna z r e l o s t o b l i k a sintetizirana iskustva sa najrazličitijih izvora označava sve likovne pojave, koje odsada nastaju.

II. VISOKI BAROK

1.Slikarstvo visokog baroka bolognske škole

Bolognska škola ovog baroknog razdoblja predstavljena je u svojim glavnim nosiocima (Reni, Lanfranco, Guercino) kao nužni rezultat daljnjeg razvitka. Nakon što su opet bile otvorene sve mogućnosti boje,realnog crteža i studija prirode, razvojna zakonitost djelovala je u smislu obogaćivanja i iskorištavanja svih vizuelnih senzacija. Javlja se kod toga nakon svladav anja manirističkog ekspresionizma i religiozne napetosti protureformacije, s m i r e n j e u i z v j e s n o m k l a s i č n o m o s j e ć a n j u, koje smo već mogli pratiti u nekim djelima Guida Renija.

Nesumnjiva je na prvi pogled ta klasična tendenca kod njegovog savremenika

GIOVANNI LANFRANCA (1582-1647),

ali je zanimljivo, da je ona vezana ne samo za neke Caravaggiove elemente (snažna plastičnost, chiarosouro), nego da se oslanja još više i izravno na Correggia.

Zapravo po svome djelovanju Lanfranco pripada Rimu i Napulju, ali njegova "školska" pripadnost i umjetničko porijeklo je bolonjsko ili, točnije, emilijansko. A njegovo značenje za razvoj baroka i to specijalno velike barokne dekoracije, je općetalijansko. Rodjen je u
Voss 224a Parmi, a školovan od Agostina, ali od 16oo.radi sa Annibalom u galeriji Farnese. Od tada on se u Bolognu navraća samo povremeno. Da li djela sa Caravaggiovim uplivom kao što je "O s l o b o d j e n j e sv. P e t r a" iz
226a Galerije Doria, ili njegova "Sv. A g a t a" iz Galerije Corsini, potječu iz ranog razdoblja ili nakon 1616-17, kad je Lanfranco radio u pal.del Quirinale (Sala Paolina)

sa Saracenijem i Gentileschijem - to je još pitanje o-
tvoreno. To je ona oštra modelacija i snažna plastičnost
226,b Caravaggiove reforme, dok "Hagara u pusti-
nji" iz Louvrea je temom i svijetlim koloritom veza-
na više na Gentileschija i Saracenija. Ali ne samo deko-
racije rimskih palača (Sanesi, Gostaguti, i osobito Ca-
Voss 223b sina Borghese), nego i lijepa njegova slika "Triumf
Galateje" iz Dorie, odaju neosporno njegovo car-
raccievsko porijeklo, vedru pogansku ljepotu slikanu no-
vim baroknim poletom. Pa i sakralne slike Lanfrancove
odaju još uvijek isto porijeklo, kao "Madona u
227 gloriji sa sv. Antonijem i Jako-
bom" iz Beča, usprkos snažnog svijetla i realisti-
čkih glava. To je barokni realizam, koji omogućava sli-
kanje svih novih sadržajnih kvaliteta, koje je novo vri-
228 jeme nosilo. Tako je i Lanfranco naslikao "Sv. Marga-
retu iz Cortone" u ekstazi sa svim karakte-
ristikama tog stanja.

Ali pravo značenje Lanfranca sastoji se u fresko
225 dekoracijama, koje su nakon Loggie u Casino
Borghese, dostigle vrhunac u kupoli S. Andrea
della Valle (1621-1625): to je iluzio-
nističko barokno slikarstvo,
koje počima sa trećim deceni-
jem. Ono nastavlja izravno na kupole Correggiove i na
umjetnost Correggiovu uopće, ali uzdiže se do fortissi-
ma, do velikih baroknih oblika uslijed bolonjske kompo-
nente njegove umjetnosti.

Ali kupola u S.Andrea ne predstavlja njegovu po-
sljednju riječ u razvoju baroknog iluzionizma. G.1633/4
Lanfranco je prešao u Napulj, gdje je bio bolje sreće,
229 nego što je to bio Guido Reni. Radio je nekoliko ciklu-
sa: U Gesu Nuovo (1635-1637), u Certosa
23o di S. Martino (1638) te najveći ciklus u SS.
Apostoli (1637-1644), ogroman ansambl iz života
231 apostola sa nepresušenom invencijom i snažnom dramati-
kom. Posljednje Lanfrancovo napuljsko djelo je Kupo-
la kapele S. Gennaro (1641), koju je Do-
menichino napustio nedovršenu. To je Correggiov sistem
glorije u kupoli, ali u težnji da nadbije Domenichinove
pandantive, on je pojačao chiaro-
scuro i otežao oblike, te Passeri pra-
vilno primjećuje, da njegova glorija umjesto da se uz-
diže, prijeti da će se survati na glavu posmatrača.

G.1646 vratio se Lanfranco u Rim i tu je nastala
232 dekoracija apside Carla ai Catinari. No
to je posljednje njegovo veliko djelo, jer je umro već
1647.godine.

Lanfranco je dovršio sistem velike barokne deko-
racije, koja prelazi preko ljepote detalja i zahtijeva
potpuno njihovo pretapanje. U SS.Apostoli ta cjelovitost
obuhvaća čitavu crkvu u jedinstveno iluzionističko kre-
tanje, a kupola S.Gennara je dovršenje težnje, koju je

Correggio u Parmi bio genijalno inicirao. Djelovanje te Lanfrancove visokobarokne dekoracije je zaglušno, nema u njegovom sistemu prijelaza niti kakvog diminuenda, sve se neprestano okreće u fortissimu, često surovo i brutalno, sa neumjerenošću, koja je svojstvena ovom teatralnom visokobaroknom ukusu, a koja će kasnije biti nezamišljiva.

U tom smislu on je doista stopio u jednu cjelinu ogromnu iluzionističku snagu svog emilijanskog pretka iz cinquecenta i teške mase i herojsku gestu Annibala Carracci. To je i bila njegova historijska misija.

Dok je Lanfranco skoro cio svoj život proveo u Rimu i Napulju, drugi jedan izdanak bolonjske škole zrelog baroka ostao je skoro cijelog svog života u Emiliji. To je:

FRANCESCO GUERCINO (1591-1666),

po pravom imenu Fr. Barbieri iz Centa. Njegovo je umjetničko porijeklo teško dovesti u izravnu vezu sa Carraccima, jer je školovan u rodnom gradu od B e n e d e t t a G e n a r i st. (+1610), dok je iz obližnje Parme sigurno dobio poticaje od S c h e d o n i j a i C e z a r a A m i d a n o.

Guercino je zapravo i hronološki uzeto umjetnik visokog baroka. Nepoznata su nam njegova u pravom smislu riječi mladenačka djela, tako da je teško utvrditi odnos prema caravaggizmu, koji je nesumnjivo jedna od osnovnih komponenata njegovog stila. Ne treba smetnuti s uma, da je i taj odnos neizravan, ukoliko nije u Bologni (gdje je notiran 1617) vidio koje Caravaggiovo djelo ili možda za nekih drugih putovanja u još južnije krajeve. Najvjerojatnije je, da je Guercino dobio poduku caravaggizma p o s r e d n o i t o p r e k o F e t t i j a, k o j i s e v e ć o d 1613 n a l a z i u o b l i ž n j o j M a n t o v i.

Na taj način imali bismo sve njegove izvore: Schedoni u Parmi, Lodovico u Bologni, Fetti u Mantovi i, naravno, putovanje u Veneciju, gdje ga je Palma Giovane primio susretljivo. Ali iz svih tih elemenata ili bolje pored svih Guercino je stvorio svoj vlastiti način: meko modeliranje sa tamnim sjenama bez Caravaggiove oštrine i silovitosti, specifičan kolorit sa pretežnim čokoladno-smedjim, tamno crvenim, modrim, lila i tamno zelenim bojama, s a d r ž a j n o s t p u n u o s j e ć a j a i r o m a n t i k e. Jedna meka i sentimentalna priroda očituje se u ovoj umjetnosti, u formi i sadržaju.

Oko 1615. godine se javlja već kao gotov majstor. Već u "U s k r s n u ć u T a b i t i n o m" opažamo snažni chiaro-scuro, za koji, kao i za cio način, teško da će biti dovoljno objašnjenje sa utjecajem Schedonia iz Parme. Ali uskoro se uključuju u tu umjetnost i ostali, uglavnom venecijanski uplivi, na osnovi kojih će i nasta-

ti ono što obuhvaćamo pomom "il vero Guercino" t.j. njegovo rano razdoblje. Tako je i slika iz gal.Doria "Tankred i Hermiona" još nejedinstvena i razdrta
Michel u kompoziciji, nelogično rasvjetljenih pojedinosti, ali
VI/1 57 već "Endimion" iz iste zbirke ima čvrstu modelaciju, koju su neki skloni objasniti pojačanim uplivom Caravaggia. Najbolje djelo tog prvog predrimskog razdoblja je "Oblačenje sv. Vilhelma" u Bologni sa svim osobinama palete ovog razdoblja i sa caravaggeskním andjelom u gornjem dijelu.

Isti taj način nastavlja se u Rimu, gdje je on boravio samo kratko vrijeme od 1621-1622. Tu je nastala
58 jedna od najvećih oltarnih slika cijelog baroka: "Pokop sv. Petronile" radjen 1621.g. za baziliku sv.Petra, sad u Kapitolini, velika slika sa likovima u nadnaravnoj veličini, podijeljena u dva dijela: donji, zemaljski prizor je najljepša sinteza caravaggizma i novih kolorističkih tekovina, sa vanrednim lirskim momentima na lijevoj strani, sa prekrasnim pojedinostima dječaka sa svijećom, grobara i pokraćenog lica svetice. Skala boja suzdržana ali gusta na osnovi onog Guercinovog smedjeg tona, koji sve ujedinjuje u cjelinu.

No unatoč tako kratkog boravka u vječnom gradu, nastalo je tu još jedno veliko Guercinovo djelo i to nje-
59 gova jedina stropna dekoracija "Aurora" iz Casino Ludovici. Nastala 11 godina nakon Guidove Aurore i od slikara koji po svojoj suštini nije bio dekorater, ova velika freska označava novu etapu u razvoju barokne dekoracije: to nije više kao kod Annibala ili Guida slika položena na strop, nego iluzionistički odozdo gledana scena sa svim skraćenjima i konzekvencama koje iz toga proizlaze. To nije Guidova akademska kompozicija, niti Lanfrancova barokna patetika, nego prava Guercinova slika zagasitih a opet prirodnih boja, puna života, prirodnosti i pokreta.

Michel U "Danu" i "Noći" opet razvija Guercino svo-
60 ju romantičnu notu, kakvu ćemo naći opet u "Sv. Magdaleni" iz Vatikana, toj čulnoj slici prožetoj diskretnom erotikom, sa polunagom ženom izpred romantičkog pejsaža. A osobito nakon povratka u Cento (1623) radi on i dalje mnoštvo oltarnih slika, ali još više malih polufigurnih kao što je "Sv. Ivan" iz Kapitoline, sav ženskast i sentimentalan u svojoj mladenačkoj ljepoti. Inkarnat tih njegovih slika je topao poput najboljeg Renia, ali poetiziran na Guercinov način. Dovoljno je vidjeti kako je on poetizirao i teme "Davida" ili na koji način riješava "Sv. Ivana Evandjelistu".

U drugom Guercinovom razdoblju nakon povratka u Cento ili točnije nakon slike "Noli me tangere" iz Centa, opaža se labilnost u sadržaju kao i u oblicima. Slično kao kod Guida, a vjerojatno i pod utjecajem Guida on oscilira izmedju različitih načina: izmedju ranog Guida Renia (Venera iz 1634) ili se vraća svojoj pro-

šlosti ili pak uspjeva da svoju toplu koloristiku stopi sa klasičnim racionalizmom (Sv.Bruno 1647, Sv.Jerolim 1641).

Ali u svakom slučaju Guercino ostaje veliki slikar, koji sa svojim polufigurama zauzima posebno mjesto unutar talijanskog visokog baroka. Čak kad se radi i o temi "B o g o r o d i c e s a d j e t e t om" on joj zna dati lijepu i poetiziranu konkretnost kao na pr. u "B o g o r o d i c i i z C e n t a" u gusto rasvijetljenom interieuru. Često su ti likovi doživljajno sagradjeni na izvjesnoj banalnoj sentimentalnosti, kao onaj "Sv. I v a n" sa mladim mjesecom, ali uvijek su vanredno živi u inkarnatu. Uvijek su te njegove sjene prozirne, a cijela koncepcija slikovita, kao u mnogim njegovim "S i b i l a m a", tim lijepim zanosnim ženama širokih haljina, koje su složene sa originalnim baroknim naborima. To je tipično barokni ideal ljepote, koji se kod Guercina javlja naročito na mitološkim scenama, na "V e n e r a m a" raskošnih oblika, kao što je ona iz Akademije sv. Luke, ili još bolje ona lijepa "K l e o p a t r a" iz pal.Rosao u Genovi, sva topla u svojoj čulnoj nagosti, u žarkim bojama venecijanskog cinquecenta.

2. VISOKI BAROK U RIMU

Kao najsnažnije žarište Italije privlači R i m mnoštvo umjetnika sa sviju strana. U trećem deceniju počinje sintetična promjena stila, koji se radja stapanjem obih smjerova baroka. Doduše već 1621. dovršio je Guercino svoju "Auroru", a Lanfranco je polovinom decenija dovršio dekor crkve S.Andrea della Valle, a onda otišao iz Rima. Još živi i radi u S.Petru Cavalier d'Arpino, ali pored maniriste Ciampellia radi već u S.Bibiani i mladi P i e t r o d a C o r t o r a. S njim se novo kretanje, koje su inicirali Lanfranco i Guercino, afirmira u središtu Italije.

To je doba Urbana VIII (1623-1644) velikog pape iz porodice Barberini, koga će naslijediti Inocencije X (1644-1655). Veliki dekorativni zadaci okupljaju gomile umjetnika, Bolognesi povlače se u Bolognu, a Lanfrancov iluzionizam triumfira i bez njega. I stranci još uvijek dolaze i postoje sa svojim različitim stilovima i genreima. Poussin i Lorain, Van Dyck,Baboccio, Miel i Weenix dolaze i odlaze. Ali pored njih razvija se i raste rimski visoki barok svojim vlastitim snagama i svojim osobitim karakteristikama: s n a ž n a i e k s p a n z i v n a t j e l e s n o s t, s l i k o v i t o s t i d e k o r a t i v n o j e d i n s t v o u slikarstvu, kiparstvu i arhitekturi, kao i izmedju tih pojedinih vrsta.

Univerzalni umjetnici, majstori u svim vrstama, opet su nosioci tog kretanja, a osobito Bernini i Cortona. Ali Bernini, koji je bio stvarno središte rimskog umjetničkog života sve do svoje kasne smrti (1668),rano

je napustio slikarstvo, te je kao glavni pokretač visoko baroknog slikarstva ostao

PIETRO BERRETTINI DA CORTONA (1596-1669)

slikar ogromne plodnosti i životne vitalnosti, velike likovne energije, baroknog patosa i čulne fantazije.

Sa njim postiže ponovo i nakon toliko vremena jedan Toskanac primat u umjetnosti Rima. Ali školovan je ipak na velikim rimskim djelima, te nastavlja ne samo tendence Caravaggiove, n e g o i h u z d i ž e p r e k o L a n f r a n c o v e c o r r e g g i e s k n e i l u z i o n i s t i č k e v i r t u o z n o s t i d o p o t p u n e p o b j e d e v i s o k o g b a r o k a. Zato je njegova umjetnost ujedno čulna i klasična, slikovita i dekorativna. Ništa ne znači što nije imao užeg dodira sa umjetnošću Annibala i što je vrlo rano sam, odnosno preko Polidora da Caravaggia i još nekih majstora kasne renesanse došao do antike. Zato je klasicistički karakter njegovog visokog baroka vrlo naglašen, premda ne tako racionalističan kao Poussinov. Zato je on i odviše vitalan i hedonističan i zato ga je čistunac Milizia i žigosao zajedno s Berninijem kao "kugu umjetničkog ukusa". Njegova ekspanzivna čulnost bila je diktirana zadacima i klasom, kojoj je on stvorio životni okvir i kojoj je savršeno prilagodio svoju "površnu", senzualnu i virtuoznu umjetnost.

Voss Već u "B a c c h o v o m t r i u m f u" i u
240 "O t m i c i S a b i n j a n k i" iz Kapitolinskog muze-
241 ja vidimo i taj arheološki klasicizam, kao i snažnu čulnost Pietra da Cortone. Kretanje masa je već sasvim drugačije: nemirno i teško uočljivo za razliku od Annibalove povorke iz Galerije Farnese. Metež i nepreglednost još
242 su veći u "P o b j e d i A l e k s a n d r o v o j" iz Kapitolinskog muzeja, ali logika komponiranja i kretanja provedena je dosljedno do kraja.

Ali taj visokobarokni klasicizam raste do novih kvaliteta preko njegovih fresko ciklusa: od "Sv. B i -
243 b i a n e" (1624-1625) pa do najvećeg ostvarenja visokog
244 rimskog baroka, do "S a l e B a r b e r i n i" (Pa-
245 lazzo Barberini), na kojoj je Pietro radio od 1633-1639.

To je veliko djelo vremena, samo po sebi simbol snage, sile vitalnosti i težnje ka beskrajnosti. Snaga i pokret u beskonačnom prostoru. Sve bukti od snage i buja od snažnih oblika, koji upravo uslijed svog klasičnog južnjačkog prizvuka nisu čulni poput Rubensovih. I kakav dokaz s v j e t o v n o g karaktera baroka: Urban VIII stavlja u središte svog života simbol "P r o v i d n o s t i" i Uraniju, Klio, Kaliope, koje prema nebu nose heraldiku porodice. Astronomija kao simbol, trideset godina nakon spaljivanja Giordana Bruna!

Iznad ogromnog okvira otvara se nebo (u tragu gornjotalijanske tradicije G. i M. Albertija, koji su ta-

ko još u prošlom vijeku dekorirali salu Clementinu u Vatikanu), a naokolo još su četiri dijela puna oblika i kretanja. Vedra i gigantska dinamika drži lakoćom teške oblike iznad naših glava. A sve je uskladjeno u nedjeljivu cjelinu oblika i kretanja, tijela i arhitekture. Vrhunac baroka dostignut je. Nema odijeljenih scena i naracije, vesela i šarena slikovitost, nema ni nadnaravne metafizike, samo profana tjelesnost i svjetska mitološka simbolika.

Još samo u jednom smislu mogao je Pietro da Corto-
246-253 na nadmašiti ovo svoje veliko djelo: u smislu polifonij-
skog sjedinjenja svih sredstava u cilju stvaranja je-
dinstvenog arhitektonskog ansambla. To je učinio u deko-
raciji "Palače Pitti" (1641-1647) u Firenzi, sa slikama,
dekoracijama i štukaturama. Najraniji ansambl je "C a m e-
r a d e l l a S t u f a" (1637-1640) sa prizorima če-
tiriju doba, punim života i dinamike, žarkog kolorita.
Godine 1641. počinje Pietro dekorirati "S a l u d i
248 V e n e r e" u komplikovanom dekorativnom sistemu, ko-
249 jeg još više komplicira u "J u p i t r o v o j s a l i"
i t.d. U raznim dvoranama varira svoj sistem stvarajući
tako reći paradigmu visokog baroka sa nepresušnom fanta-
zijom i virtuoznošću, i sa nepogrešivim osjećanjem za je-
254 dinstvo stila.

255 I u svojoj velikoj crkvenoj dekoraciji u "S a n-
t a M a r i a i n V a l l i c e l l a" Pietro stvara
kao arhitekt i kao slikar jedinstveni kompleks crkve. Po-
čima sa kupolom, koja je u svojoj gloriji mnogo lakša i
eteričnija od one Lanfrancove u S. Genaru. Zatim je radio
pandantive, a onda 1655-1660 apsidu s "A s s u n t o m",
da završi sa svodnom slikom glavnog broda.

Voss 256 U freskama iz "P a l a z z o P a m p h i l i"
(1651-1654) Pietro je bio skućen već odredjenim arhitektonskim okvirom i manjom veličinom, ali je i tu uspjelo organsko jedinstvo. I to je posljednje veliko dekorativno djelo ovog velikog dekoratera, punog temperamenta i fantazije, koji je tako dobro odgovarao svom vremenu i svojim poslodavcima, a za koga je klasicista Milizia kasnije napisao da njegova djela "servono per sapere quello che non si deve fare".

259 Pa tako i u oltarnim slikama, u kojima Pietro ui-
stinu nije u svom elementu, ipak ima i poleta i fantazi-
je jednog snažnog slikara. Ali samo u klasičnim motivi-
ma, kao u "D i j a n i n o j ž r t v i" iz gal. Barberi-
264 ni, on je slobodan i vitalan, stvara prizore pune života
i slikovitosti.

Škola Pietra da Cortone izvršila je ogromno djelovanje na visoki barok Italije (G. Gimignani, Ciro Ferri), ali ona nije bila jedina. Od 1624. do 1665. boravio je u Italiji N i c o l a s P o u s s i n, koji je cortonesknoj senzualnosti bio uvijek i z v j e s n a p r o t u t e ž a svojim klasicističkim racionalizmom. Poussi-

nova umjetnost po svom duhu i formi pripada francuskom slikarstvu.

Ali unutar samę rimske škole javila se protuteža cortonizmu u vidu umjetnika sklonog klasičnom oblikovanju i komponiranju, to je:

ANDREA SACCHI (1559-1661),

koji je takodjer tridesetih godina slikao freske u palaz-
Pevsner zo Barberini. Njegova "La d i v i n a s a p i e n z a"
131 pokazuje klasičnu koncentraciju i odmjerenost. Njegova linija ne upada u mekoću, ali niti u hladnu apstraktnost Poussina.

Proizašavši iz škole Albanima, on je preko Maratti-
tija zasnovao ili točnije pojačao klasičnu tendencu vi-
Voss sokog baroka. U svojoj biti on je slikar oltarnih slika,
235 na kojima zna da nadje dramatsku situaciju i ono što je psihološki bitno za prikazani prizor. No, usprkos svoje klasičnosti Sacchi je vanredan kolorista, koji radi sa venecijanskim pastoznim namazom, ali svoju paletu zna da reducira na ono osnovno, što je potrebno njegovoj ekspre-
236 siji. Vatikanska "V i z i j a sv. R o m u a l d a" je lijep primjer upravo takve kolorističke redukcije na smedje i bjelkasto-žute tonove, za volju patrijarhalne monumentalnosti likova i kompozicije.

U tom smislu treba Sacchijevo slikarstvo smatrati pokušajem stapanja linearnog i slikovitog stila.

269 Tu istu tendencu predstavlja još nekoliko slikara
271 ovog vremena u Rimu, kao G.Fr. R o m a n e l l i, bakrorezac P i e t r o T e s t a (1617-168o). Mnogo značajnija je umjetnička ličnost:

PIER FRANCESCO MOLA (1612-1666)

Njegova je umjetnost nastala kao složen rezultat rimskog školovanja (G.Cesari) i venecijanskih upliva,
Voss koje je primio u vrijeme svog boravka u Veneciji. Zatim
283 se u Bologni pridružio i upliv Albania i ranog Guercina, tako da je njegov razvoj krenuo smjerom slikovitosti. U oltarnim je slikama Mola takodjer težio slikovitom uklapanju prizora u pejsaž (P r o p o v i j e d I v a n o -
285 va - Louvre, ili "V i z i j a sv. B r u n a"- Doria). Ali još su značajnije za njegovu umjetnost mnoge manje slike sa raznim biblijskim ili mitološkim prizorima, kao
286,b što je "H o m e r" iz Galerije Corsini, i sa kojima je već za života postigao veliki uspjeh.

3. LOKALNE ŠKOLE VISOKOG BAROKA

A. Toskanska škola

Toskanska škola nije u razdoblju baroka igrala istaknutiju ulogu premda je sudjelovala aktivno. Čak i u

ranom baroku ona je pokazala tragove, koji su vrlo zanimljivi upravo za izučavanje spontanog i autonomnog radjanja stila. Ali za Firencu značajno je da je p r i j e l a z o d m a n i r i z m a p r e m a b a r o k u i z v r š e n n e p r i m j e t n o i p o s t e p e n o, b e z i k a k v i h r e v o l u c i o n a r n i h p r i j e l o m a. Taj je razvoj doduše lokalan i diskretan: unutar manirizma pojačava se postepeno toplina kolorita, kao i toplina realističkog slikanja oblika i života uopće. Kod Pocettia i Passignana još prevladavaju elementi starog manirističkog shematizma, dok kod Empolia i Cigolia oni se ograničavaju na rana njihova razdoblja, dok kasnije prelaze u barok, svaki na svoj vlastiti način. Očito je, dakle, da se kod prva četiri Toskanca (Empolia, Cigo lia, Boscolia, Alloria) ne radi niti stilski niti kronološki o visokom baroku, nego samo o prvim počecima baroka uopće.

JACOPO CHIMENTI DA EMPOLI (c.1554-164o)

Venturi IX/7 364 Izučio se na umjetnosti del Sarta i Pontorma. Oko 16oo.on je izgradio (B e t s a b e j a iz Beča) izvjestan svoj lični manieristički stil, oštre svijetle modulacije i šematiziranje draperije. Portret iz Londona
365 je divan primjer portretne umjetnosti ovoga doba. Naj-
Pevsner zrelija njegova djela su iz drugog decenija (Sv.Ivo,Fi-
144 renza) i R o s p i g l i o s i o l t a r iz S.Domenico
Venturi u Pistoji. U njima Empoli kao da zastupa stvarnu i tri-
375 jeznu reprodukciju predmetnosti, te su u tome značajne
38o njegove mrtve prirode.

Ali mnogo je aktivnije djelovao na stvaranju specifičnog firentinskog baroka

LODOVICO CIGOLI (1559-1613)

Njegovoj izrazitoj patetičnoj prirodi kao da nije odgovarao niti venecijanizam Ligozzia i Passignana, te je tek u oslonu na Baroccia on stvorio nekoliko značajnih
Venturi djela iz 1597.g. Tako "M a d o n a d e l R o s a r i o"
39o iz palače Pitti."S k i d a n j e s k r i ž a" iz iste
389 galerije, a osobito "M a r t i r i j sv. S t j e p a -
385 n a" iz Uffizia. To je već duboko barokna slika, realistična i silovita, puna drame i patosa.Kada se uzme u obzir da su ta djela nastala još u XVI.st., a bez ikakva dodira sa velikim inicijatorima rimskog i bolonjskog ranog baroka može se zamisliti k a k o s u b a r o k n e t e n d e n c e i u F i r e n z i r a s l e a u t o h t o n o n a s a m o m t e r e n u. A odmah nakon toga pada nekako i njegova lijepa barokna slika
Pevsner "S t i g m a t i z a c i j a sv. F r a n j e"
145 u muzeju S.Marco, skoro istovremena sa Baroccijevom
Venturi Stigmatizacijom" iz Urbina. Ako ih usporedimo, vidjet
522 ćemo koliko je Cigolijeva koncepcija v i š e b a r o k n a. Baroccieva, nastala pod utjecajem Tintoretta, je bez sumnje lijepo djelo, ali sa svim oznakama manirističkog tretiranja oblika i svijetla.

Godine 16o4. prešao je Cigoli u Rim, gdje su oko 161o. nastale najzrelije slike ovog ranog firentinskog baroka: "P u t i f a r k e i J o s i p" (Borghese) i "P o z i v sv. P e t r a" (Pitti). Značajno je da je Cigoli ostao s a s v i m p o s t r a n i o d C a r a v a g g i o v a u t j e c a j a, dok je pod kraj života potpuno z a š a o u s j e n u c a r a c c i z m a (ciklus P s i h e u Kapitolini).

Treba u ovom prelaznom razdoblju firentinske škole istaći još jednog zanimljivog umjetnika, kojega smo već dodirnuli u razdoblju manirizma, a kojega ćemo i sada samo spomenuti obzirom na njegove najbolje kvalitete. To je

ANDREA BOSCOLI (c.155o.-16o6)

Spomenut ćemo samo ona njegova djela, koja svojim slikovitim kolorizmom predstavljaju n e g a c i j u f i r e n t i n s k o g m a n i r i z m a i ujedno neobično visoku razinu i orrginalnost umjetničke vizije.

Venturi 4o6 Tako u prvom redu njegovo "P o r o d j e n j e M a r i j e" (Pitti), malu sliku sa još manjim likovima, koji se kao neke šarene mrlje kreću u sobi na sivoj pozadini zida. Koloristička živost i ujedno živost i jednostavnost kompozicije čine od ove slike i z u z e t n o n o v o i v r i j e d n o d j e l o, n e s a m o a u t o r a, n e g o i c i j e l o g o v o g f i r e n t i n s k o g p r e l a z n o g r a z d o b l j a. Sasvim impresionistički koncepira Boscoli cio prizor i izdvaja meke likove kao žarke mase boja (narančasto, crveno i t.d.).

4o7 S a "S m r ć u sv. F r a n j e" iz Pise, on je već sasvim u XVII.st. i izdvaja iz sumraka bojama skoro amorfnu masu, stvarajući vanredan dojam osamljenosti i napuštenosti. Boscoli napušta svaku tradiciju i svaki shematizam, oblikuje jedan autentičan doživljaj ti-

4o7 he smrti jednog čovjeka. Kasnije je Boscoli u nekim svojim oltarnim slikama, osobito za boravka u Markama, takodjer dao lijepih slikovitih zahvata. Boja je uvijek ostala njegovo osnovno izražajno sredstvo, a l i m a n i r i z a m B a r o c i a u M a r k a m a s k r e n u o g a j e s a p r a v i l n o g p u t a u d a l j n j e m r a z v i t k u.

Caravaggizam djelovao je u Toskani mnogo jače

Pevsner 146 na provinciju, nego li na Firenzu. Tako već spomenuti Ru-

147 tilio Manetti i Francesco Rustici, pa Orazio Riminaldi. U samoj Firenzi druga generacija na prijelazu u barok stoji zapravo p o s t r a n i o d v e l i k i h b a r o k n i h k r e t a n j a u g l a v n o m p o d u p l i v o m C i g o l i a. Ističe se

CRISTOFANO ALLORI (1577-1621)

Prop.IX 247 koji od upliva kasnih manirista prelazi na tople tonove kojima gradi svoje plemenite ženske tipove. Njegovo klasično djelo je "J u d i t a" iz galerije Pitti.

Toj istoj firentinskog generaciji pripada još čitav niz majstora, od kojih ćemo istaći Flamanoa J a n a B i l i v e r t a (1576-1644) i M a t t e a R o s s e l l i (1579-1651) kome se pogrešnom tradicionalnom atribucijom pripisuje "Posljednja večera" na Hvaru. (radio Matteo Ingoli)

Sa slijedećom generacijom rodjenom izmedju 159o. i 162o. ulazimo kronološki u razdoblje visokog baroka, ali stilski oni se ne mogu postaviti u tu fazu. Svima njima n e d o s t a j e v i s o k a s l i k o v i t o s t i t e m p e r a m e n t P i e t r a d a C o r t o n e, k a o i k l a s i č n a j a s n o ć a P o u s s i n a i l i S a c c h i a. Mali format preteže, a slikovitost evoluira prema i z v j e s n o j s l a d u n j a v o j p r e c i o z n o s t i, koja će kulminirati kod Carla Dolcia. Jedan od najzanimljivijih slikara ove generacije je

GIOVANNI DA SAN GIOVANNI (1592-1636)

Već 1633. slikao je Giovanni lijepe i kapriciozne scene iz života sv.Katarine u kapeli palače Rospigliosi u Pistoji. S l o b o d a i l a k o ć a c r t e ž a i k o l o r i z m a sjećaju na kasnijeg Tiepola ili na savremenog Cavallina u Napulju. I inače je Giovanni rado slikao po plemenitaškim vilama te svoje virtuozne naracije, kao u V i l l a P o z z i n o i n C a s t e l l o (163o) i u V i l l a G u i c c i a r d i n i i n V i c o d'E l s a (1621.) i t.d. Njegov sljedbenik bio je

Pevsner 148

BALDASSARE FFRANCESCHINI, (1611-1689) il Volterano

Medju njegovim mnogim prosječnim slikama ističe se t.zv. B u r l a d e l v i n o kod "Pievano d'Arlotto" (Pitti). To je scena iz života, slikana živo i originalno, na svijetloj pozadini neba i arhitekture. Ali lik ovoga slikara još nije temeljitije istražen. I kod San Giovannia i kod Volterana možemo dakle utvrditi veliki n a p r e d a k u p o s v j e t o v l j e n j u b a r o k n e u m j e t n o s t i. To se može još više utvrditi kod

FRANCESCA FURINI (16o4-1649)

neobičnog slikara ženske ljepote, koju je znao da razotkrije više nego li i jedan drugi slikar Italije. Slikajući biblijske teme, a osobito Sv. M a g d a l e n u, on je na osobit način tražio intimnu ljepotu i slikao ju mekim i morbidnim načinom. Koža tih Furinijevih žena prelijeva se u finim sedefnim bojama, daleko od svake naturalističke vjerno sti, ali uvijek proračunatim na izravni čulni dojam. Diskretno svijetlo osvjetljuje taj sedef epiderme do tople bjeline bjelokosti, koja sjaji u plavičastom sumraku. A još više nego li religiozna tematika, mitološki su prizori pružali Furiniju prilike da razvije tu sadržajnost, koja je bila toliko

u modi u tom vremenu, a koju je on znao uvijek da svojim profinjenim lirizmom izdigne iznad svake trivijalnosti. Njegov način produžio je, ali u sasvim diskretnom tonu

CARLO DOLCI (1616-1686)

popularan slikar bezbrojnih sakralnih slika, koje se mogu naći po svim galerijama. Možemo reći da je Dolci izraziti, premda ne i najbolji slikar firentinskog seicenta. Kroz 60 godina svoje djelatnosti "Carlino" je ostavio mnoštvo kabinetskih, pa i malih crkvenih slika, većinom polufigura izvedenih jednim glatkim i sladunjavim načinom. Površina njegovih draperija i nuditeta je glatka, ali sjajna od boja, koje su guste i sočne, uskladjene virtuozno i sve proračunate na sladunjavi i sentimentalni efekat. Tipične su i poznate njegove svete Magdalene, kao ona iz Uffizia. Uza svu sladunjavost sadržaja, može se i na reprodukciji vidjeti virtuoznost i solidnost zanatske strane. Njegova materija upravo žari bojom iz sebe same i u tome treba vidjeti njegove najbolje kvalitete. U "M u o i sv. A n d r i j e" (Pitti) takodjer dolazi do izraza ta njegova zanatska vještina, kao i u svim ostalim polufigurama, u kojima je na svoj način slikao stare Guercinove teme i sadržaje.

B. Napuljska škola

Napulj je tokom cinquecenta dominaj mnogih "fiaminga", koji dolaze sa sjevera. Ali je krajem stoljeća ojačala domaća manirističká škola toliko, da je od sada teško tolerirala strane suparnike. B e l i s a r i o C o r e n z i o (1558-1643) formiran je, čini se, kod Tintoretta u Veneciji, da kasnije postane sljedbenik Cavaliere d'Arpina. Od 1591. pa do svoje smrti ovaj je manirista islikao mnoštvo napuljskih crkava, počevši od C e r t o s e d i S a n M a r t i n o (1591-1592) pa do svoda S a p i e n z e (1639-1641). On je onaj slikar koji je predvodio ratobornu domaću grupu i uspio da otjera Anibala Carraccia, Guida i Domenichina iz Napulja i da produži trajanje manirizma do duboko u XVII. st. Prvi prodor u tu situaciju izvršio je sam Caravaggio prilikom svog boravka u Napulju 1607.g. kad je

G.B. CARRACCIOLO (c.1580-1635-6),

zvan i Battistello, prešao potpuno na način novog učitelja. Odmah nakon nastanka Caravaggiovog velikog oltara u Monte della Misericordia, nastalo je u istoj crkvi i Pevsner 140 Carracciolovo djelo - oltar s "O s l o b o d j e n j em sv. P e t r a", lijep primjer ranog napuljskog caravaggizma u boji, chiaroscuru i kompoziciji.

Nova faza u razvoju ovog umjetnika počinje 1615. g. sa putovanjem u Srednju Italiju, kad je ne samo prihvatio s v i j e t l e b o j e i p a t o s b o l o g n e s a, nego i počeo slikati freske (Scalzi, S. Martino). Kasnije je Carracciolo, kad je Artemisia Gen-

tileschi stigla u Napulj p o n o v o p r i m i o u t j e c a j c a r a v a g g i z m a (163o.), ali to su sada mnogo svijetlije i hladnije boje, sa kojima Battistello oblikuje svoje slike kasnijeg razdoblja.

Drugi i mnogo snažniji prodor caravaggizma u Napulj, nakon Carracciola i prije Artemisije bila je u m j e t n o s t R i b e r i n a, koja medjutim spada u povijest španjolskog slikarstva. O n a s e n a l a z i n a v r h u n c u t r i d e s e t i h g o d i n a, dakle upravo u vrijeme najsnažnije invazije bologneza i Lafrancova uspjeha (od 1611.). I z t a d v a e l e m e n t a - c a r a v a g g i z m a i c a r r a c c i z m a - n a s t a l a j e n a p u l j s k a š k o l a s e i c e n t a. Prvi domaći slikar, koji je proveo sintezu bio je

MASSIMO STANZIONI (1585-16o6),

najznačajnija napuljska ličnost oko polovine stoljeća. On je rani barok Carracciola i Artemisie prebacio u s a s v i m n o v e, v i s o k o - b a r o k n e k v a l i t e t e. Premda je počeo raditi od 1625., sačuvana djela datiraju tek od 1631. U tom času još su vidljivi heterogeni utjecaji: Renijev u "P o k o l j u d j e č i c e" (Harach,Beč) i S u z a n i (Frankfurt); Riberin u velikom "O p l a k i v a n j u" iz S.Martina (1638). To je monumentalna kompozicija vanredno slikana u detaljima i u cjelini, inače barokno patetično djelo napuljske škole. Nakon nekoliko oltarnih slika u S.Martino radjenih u tom stilu, počinje sada u t j e c a j A r t e m i s i j e, tako očit kasnije u Sv. A g a t i iz napuljskog muzeja. To je lijepa polufigura, sasvim u tragu Artemisie, slikana svijetlom gamom i visokim smislom za vodjenje linije. To je vrijeme slika sa stropa

Pevsner 141

u R e g i n a - C o e l i (1641-1647) i Z a h a r i j e iz Prada, na kojima Stanzioni stapa srebrno sive tonove sa skladnim modrim, crvenim i lila tonovima; sa njima gradi majstor svoje fino crtane oblike i lijepe likove. Surovi južnjački caravaggizam Ribere on je ublažio otmjenom profanom umjetnošću rimskih genre-slikara i stvorio svoje prekrasne slike iz napuljskog muzeja: "L u k r e c i j u", "P o k l o n s t v o" i dr., tako da njegovo slikarstvo znači organsku v e z u i z m e d j u r a n o g n a p u l j s k o g c a r a v a g g i z m a i o t m j e n e u m j e t n o s t i C a v a l l i n a, što za Napulj znači prijelaz od snage i poleta ranog baroka, na klasiku visokog baroka.

BERNARDO CAVALLINO (1622-1654)

Medju mnogobrojnim učenicima i pomoćnicima Massima Stanzioni izdiže se Cavallino kao lijepa i zanimljiva ličnost napuljske škole oko polovine stoljeća. Od svih njegovih sačuvanih slika samo je Sv.C e c i l i j a datirana, pa kako se ne zna skoro ništa ni o njegovom

Pevsner 142 životu, može se kronologija uspostaviti samo stilskom analogijom. Sasvim je razumljivo da je "O s l o b o d j e n j e sv. P e t r a" (Gerolomini, Napulj) najranije. To je još sasvim caravaggiovsko djelo, malog formata ali velikih figura, slobodno komponiranih, sa velikom linijom andjelovih krila i oštrim chiaroscurom, koje će uskoro nestati sa Caravaggiovih slika. Moglo je to djelo nastati prije 164o., jer već 1645. datirana je Sv. C e c i l i j a. Formalni raspon, koji ovu lijepu i tako tipičnu sliku Bernarda Cavallina dijeli od "Oslobodjenja Sv.Petra" možda se može objasniti jačim utjecajem samoga Stanzionia, kao i Artemisijinih malih svijetlih platna. A t m o s f e r a s e r a s v j e t l j u j e, a p a l e t a p r o č i š ć a v a u s m i s l u j a s n i h , h l a d n o o b o j e n i h p l o h a. Ali profinjenost i precioznost likova znače nesumnjivo dalji razvoj tendenca koje su se nalazile u samom vremenu a koje su se mogle već zapaziti kod Massima Stanzioni: t e n d e n c a r a z v o j a p r e m a a r i s t o k r a t i z i r a n j u i g r a c i l n i m o b l i c i m a r o k o k o a. Dovoljno je vidjeti njegovog sv. J u r j a iz zbirke Cavalieri u Napulju: to je polufigurna slika na način Artemisie Gentilesci, ali čak i na ovoj herojskoj temi Cavallini provodi spomenutu tendencu. Umjesto robustnih i čak grubih likova Caravaggiove škole, to je neki ženskasti tip, sav senzualan i aristokratiziran.

U svakom slučaju: Cavallinijev put ide od velikih r o b u s t n i h l i k o v a k a g r a c i l n o s t i i l i n e a r n o j p r o f i n j e n o s t i visokog baroka; od oštrog chiaroscura Caravaggiovog do rasvijetljenog kolorizma u kome Cavalini dostiže ponekad

Pevsner 143 ljepotu holandeških genre slikara. Tako na E s t h e r i iz Uffizia, prekrasnoj maloj kompoziciji gracilnih figura slikanih prelomljenim plohama. Ima na toj slici neke izvještačenosti, koja će nas podsjetiti na izvjesne maniriste, ali i na slikarstvo XVIII.st., prema kome i tendira umjetnost Cavallinijeva. To je ona ista rafiniranost, koju ćemo u Genovi naći kod Castella, a u Veneciji kod Maffeia, ali b e z s l o b o d n e p e n e l a t e, premda se i kod Cavallina kao na "A b e l u i K a i n u" može naći izvjesno razrješenje forme. Pevsner dobro primjećuje: "Njegova umjetnost nije nikakva kopča prema Pretiu i Luki Giordanu, nego dovršenje onoga što su započeli već Carracciolo, Stanzioni i Artemisia; o n a j e t i p i č n a p o j a v a s k r a j a j e d n o g r a z d o b l j a. To je profinjena kabinetska umjetnost znalaca i uživalaca, virtuozna i suverena, kao T j e r a n j e i z h r a m a (Sestieri, Rim), ali bez unutrašnje snage svojstvene velikim baroknim majstorima, pa i onima koji u samom Napulju došli iza Cavallinia.

Od ostalih manjih majstora ovoga razdoblja samo ćemo spomenuti D o m e n i c a F i n o g l i a (umro 1656.), P a c e c a d e R o s a (umro 1659), braću

F r a c a n z a n o i Fr. G u a r i n i (1611-1654). Značajniji je A n d r e a V a c c a r o (1598-1670), čiji je razvoj još sasvim nejasan. Čini se da je pošao od Caravaggia i Carracciola, bio zahvaćen Carraccievim uplivom, a zatim pošao Cavallinievim putem profinjenja. A osim toga su tu mnogi slikari drugih profanih vrsta,
Rolfs 114 kao R e c c o (mrtva priroda) i S p a d a r o (gradske i društvene slike). Ali iznad svih njih diže se tipični profani i barokni slikar napuljske škole

SALVATORE ROSA (1615-1673)

To je, čini se, autodidakt koji je proizašao iz napuljske škole i ostvario u svom slikarstvu sav temperamenat svoga južnog grada. Ima u njegovom slikarstvu nečeg zajedničkog sa G.Fr.Mola, ali njegova invencija je daleko snažnija, a mašta upravo neiscrpiva. Ali i ta njegova mašta je čisto južnjačka i nedisciplinirana. Otuda neki improvizatorski momenat u njegovim radovima, a često i nekritičnost, koja nas medjutim ne smeta: toliki je "brio" njegove kompozicije i njegova kolorita. Njegova umjetnost nije umjetnost monumentalnog slikarstva unatoč njegove vruće težnje, n e g o s l i k a r s t v o p e j s a ž a i b i t a k a, u m j e t n o s t v i z i o n a r n i h p r i z o r a p u n i h b i z a r n e r o m a n t i č n e p o e t i č n o s t i i u g o d j a j a. Njegova izražajna sredstva su: d u h o v i t i i n e o b i č n i l u m i n i z a m, koji se u romantičnom smislu odvaja od realnosti, i p a s t o z n i k o l o r i t na bazi pretežno žuto smedjih tonova.

Počeo je Salvatore Rosa slikati u Napulju pejsaže, isprva na način A n i e l l'a F a l c o n e, njegovog predšasnika u toj vrsti. To je isto radio u Rimu, kamo je 1635. pošao valjda radi dalje izobrazbe. U tom prvom rimskom razdoblju nastalo je već mnoštvo pej-
Voss 289 saža, bitaka i malih mitoloških scena, koje su ga ubrzo iznijele na glas, a postao je u Rimu popularan i radi svog pjesničkog i glumačkog talenta. Kad je jednog karnevala sa pozornice pod maskom napuljskog "coviella" improvizirao protiv prisutnog Berninija satiru, došlo je do zategnute situacije izmedju njega i svemoćnog kipara. Salvatore Rosa morao je da napusti Rim, a dobro mu je došao poziv toskanskog nadvojvode.

U Firenzi je našao plodno tlo za svoje častoljubive sklonosti. Od svoje je kuće učinio sabiralište svega što se bavilo umjetnošću, muzikom, poezijom (Accademia dei Percossi). On je glumio i skladao muziku na svoje pjesme (od kojih su neke i sačuvane) i nastavio je slikati u genru, kojim se već bio proslavio. Prema Baldinucciu prva velika bitka koju je naslikao u Firenzi, je
290 ona u Palazzo Pitti (1640). To više nije plošna kompozicija nego tumult oblika, koji se proteže u dubinu, dok je atmosfera ispunjena prašinom. Njegova fantazija ne smiruje se nigdje, pa čak ni u pejsažima, kao što je onaj "A s t r e a s e o p r a š t a s a s e l j a c i m a";

291 ona je neiscrpiva u pričanju i nizanju pojedinosti. Bez sumnje, herojski pejsaž Anibala Carraccia i bologneza prethodio je S.Rosi, ali njegov pejsaž je nešto sasvim drugo. To je obično neka f a n t a s t i č n a v e d u t a, kojoj se bizarnost ne sastoji u nevjerojatnosti, nego u osobitom romantičnom komponiranju pejsažnih elemenata. To se još bolje može vidjeti na pejsažu s mostom
293 a (Pitti), jednom od njegovih najboljih radova iz kasnijeg rimskog razdoblja. Fantastični elementi povezani su na toj slici u nerazdjeljivu cjelinu sa realističkim opisom nekih sasvim svakidašnjih stvari. Umjesto Anibalove uravnoteženosti i klasične odmjerenosti, kod Rose sve je zavitlano i napeto, puno neke dramatičnosti u kompoziciji, u boji, ali još više u rasvjeti. A tako isto je i u njegovim lukama. I oni vjerojatno, zavise od klasičnih pejsaža Claude Lorainovih. Ali dok su ovi smireni u nekoj uzvišenoj tišini i zlaćanoj prašini, milini, kod Salva-
292 tora sve je fantastično i poetično pa čak i kobno u ugodjaju.(M a r i n a d e l l e T o r r i, Pitti). Pone-
293 b kad su ti pejsaži ispunjeni stafažom likova kao "G a j f i l o z o f a" (Pitti), romantičnim i idiličnim ugodjajem, koji nas sjeća na XVIII.st.svojim osjećanjem i obožavanjem prirode.

Ali usprkos tog velikog uspjeha S.Rosa nije bio zadovoljan slikanjem tih malih slikarskih vrsta. On je upravo bolovao od ambicije da postigne upsjeh i slavu u
294 velikim monumentalnim kompozicijama. Srdio se kada su ga
295 nazivali slikarom pejsaža, ali nije mogao uspjeti, jer se njegova bizarna duhovitost pretvarala u teatralnost.
296,b Ali "T o b i j a i a n d j e o" iz Berlina može nam poslužiti primjerom, kako je u manjim slikama znao duhovito poput Pier Francesca Mole spojiti figuralne i pejsažne elemente. Samo kad se radilo o dinamici tijela, o dramatskoj napetosti, kao u K a i n u i A b e l u (Doria), on zna da postigne vanredne efekte sa svijetlom. Nastala je ta slika već u Rimu, kamo je Rosa preselio 1648. i smjestio se kod Trinita dei Monti, živeći raskošno i okupljajući opet oko sebe umjetnički o boheński svijet. Nikada nije uspio u monumentalnom slikarstvu, jer je njegov duh bio i odviše nedisciplinirán za jednu harmoničnu kompoziciju, tako da su one bile često usi-
Voss 297 b ljeno bizarne do neukusnosti (D u h S a m u e l o v). Ali u malim vojničkim scenama, u slobodnim mitološkim i literarnim prizorima, njegova je fantazija ne samo neiscrpiva nego i nepogrešiva u izboru i u kompoziciji, makar ova i bila u najvećoj mjeri nova i fantastična.

C. Milanska škola

Susrećemo najprije nekoliko prelaznih, zapravo manirističkih slikara.

Teško je zapravo govoriti o nekoj školi u pravom smislu riječi; to je ustvari n i z s l i k a r a, k o j i s e j o š k r e ć u u o k v i r u m a n i r i z m a, i to sa vrlo heterogenim uplivima. Najznačajniji je, čini se:

G.B.CRESPI, zvani CERANO (c.1575-1632)

Dolazi iz škole Campia, ali je dosta putovao, a u Milanu je radio 1598.g. Nesumnjivo je upliv G.Ferraria, Baroccia i Tintoretta vidljiv u toliko maniriranoj "M i s i sv. G r e g o r a" (Varese) iz 1600. Ali kasnije nestaje toga nepreglednog meteža, kao kod većine kasnih manirista. Njegov kolorit nastavlja Baroccija i njegove meke boje (ro za, žuto), ali bez sfumatura, n e-
Pevsner 83
g o u f a c e t i r a n i m, j a s n i m p l o h a m a. Te obojene plohe čine jasnu i kristalnu hladnu modelaciju njegovih likova i draperija. Barokne tendence javljaju se oko 1615. samo u neznatnoj mjeri. Preciozan i izvještačen ostaje on do kraja, kao što to ostaje i

GIULIO CESARE PROCACCINI (c.1570-1625)

brat Camillov, kojega su razne svete obitelji otmjene i preciozne na emilijanski način, dok draperija podsjeća na Cerana. Tek polovinom drugoga decenija, kao i kod Cerana, može se zapaziti izvjesno kretanje prema jačoj slikovitosti i baroknoj sažetosti. Ali iz manirizma nije ni on izašao sve do svoje smrti. Samo treći medju tim slikarima približava se baroku, ali samo u izvjesnim kvalitetima. To je

P.Fr.MAZZUCCHELLI, zvan MORAZZONE (1571-1626),

koji je studirao u Rimu kod Salimbenija, a prije toga bio
85 je u Veneciji. A n d j e l i u Varallu adekvatni su onima Ferraria na istom mjestu; imali bismo dakle i snažnu vezu sa lombardskom tradicijom i sa Tintorettom. Ali najbolje u njegovom djelu, to je n i z m a l i h s l i k a s n a ž n e i g r č e v i t e e k s p r e s i v n o s t i, k o j a j e t i p i č n o m a n i r i s t i č k a. One se možda i mogu dovesti u vezu sa Tintorettom, ali tamne, crne sjene ukazuju na Caravaggia ili Borgianina, koje je upoznao u Rimu. To su obične svetačke polufigure, kao Sv. F r a n j o iz Castel Sforesco, unakažene ekstazom, ali po ekspresivnosti forme i sadržajnosti one spadaju savršeno u onaj dio manirizma, kojega smo po Dvoraku nazvali spiritualiziranim, a koji se nalazi na onoj istoj razvojnoj liniji religiozne ekspresivnosti, kojoj pripada i umjetnost El Grecova. Zajedno sa Ceranom i Procacciniem izradio je Morazzone "S m r t sv. R u f i c e i S e c u n d e (Brera); njemu treba pripisati oštar chiaroscuro i slikovitost uopće. To je nerazumljivo djelo koje stoji na granici baroka.

Može se uz njih spomenuti i G. A r c i m b o l d a, slikara fantastičnih slika sa cvijećem iraznim čudovištima i S o f o n i s b u A n g u i s s o l u, iz cremonske škole, koja je dobar portretist kao i A. F i g i n o.

Možda nešto izrazitije pripadaju baroku dva sli-

kara milanskog seicenta, koji su takodjer započeli kao manirističi. Tako

DANIELE CRESPI (c.1590 ili 1595 do 1630),

slikar koji polazi od Cerana i od Morazzona, ali u drugom deceniju XVV.st. mijenja se u baroknom smislu. Tada nastaju slike iz Brere: "P o o s l j e d n j a v e č e r a", "K r š t e n j e K r i s t o v o", "N o š e n j e
Pevsner 138 k r i ž a" i dr. "S v e t a o b i t e l j" iz Castel Sforzesco pružit će nam pojam o toj gruboj i silovitoj, ali uvjerljivoj umjetnosti ranog milanskog baroka. Još bolje možda onaj Danielov "M r t v i f r a t a r" iz Brere, sasvim originalno ukomponiran u ovalu, ružna lica, ali slikan neposredno i doživljeno. Kasnije njegove f r e s k e i z G a r e g n a n a (1629), a osobito i z P a v i j e, označuju p r i j e l a z p r e m a v i s o k o b a r o k n o j r e t o r i c i u t r a g u b o l o g n e z a. I drugi:

FRANCESCO DEL CAIRO (1598-1674),

velik slikar, koji je takodjer dao svoje najbolje stvari upravo u ovim prvim decenijama (Andrea Avēllino u S.An-
139 tonio, oltar u San Salvario u Turinu i dr.). Kasnije je prešao na način bolognesa i Pietra da Cortone, kako vidimo na M a d o n i i z C e r t o s a di P a v i a. No, njegova djela velike vrijednosti, to su polufigure žena širokih forma, koje susrećemo u raznim galerijama. Pune su mašte i slikovite slobode, a prikazuju obično legendarne likove Kleopatre i sl.

Zatim su tu E r c o l e P r o c a c c i n i i C.Fr. N u v o l l o n i (Pamfilo), koji su tipični za stvaralačku nemoć XVII.st. u Milanu. Najbolje, što je barok dao u ovom gradu datira iz prvih desetljeća.

D. Genoveška škola

Razvila se do samostalnog značenja tek u XVII. st. Značajniji slikar XVI.st. jest doduše L u c a C a m b i a s o, ali radi se još uvijek o prosječnom manirističi. Kad je Andrea Doria oslobodio grad od francuske dominacije došlo je d o i n v a z i j e s r e d n j o - t a l i j a n s k i h s l i k a r a v i s o k e r e n e s a n s e o d P i e r i n a d e l V a g e d o B e c c a f u m i j a. U palači Doria radio je i P o r d e n o n e, a uzor Dorie slijedili su i ostali patriciji. Godine 1530. s t i g l a j e v e l i k a p a l a G. R o m a n a "M u k a sv. S t j e p a n a", k o j a j e i z v r š i l a v e l i k u p l i v. Ta invazija je pregazila domaću retardiranu školu genoveških slikara, kao i predilekciju za nizozemske slike, koje su do tada uvelike bile uvožene sa sjevera. Prvi pravi genoveški slikar visoke renesanse, odnosno manirizma je

LUCA CAMBIASO (1527-1585)

Odgojen je na freskama Pierina del Vage u Pa-
Pittori lazzo Doria, razvio se kao tipični manirističlci dekora-
genovesi ter (u Villa Imperiale u San Lorenzo. Male mitološke
4 slike radjene su u stilu zrèloga manirizma, dok u reli-
5 gioznim temama zna ponekad da nadje izvjesnu ličnu notu.
6 G.1583. pozvan od Filipa II. otišao je u Escorial, gdje je ostavio freske kao primjer talijanskog manirizma naj-
lošije vrste.

Njegovu su učenici L. *Tavarone* (1556-1641) i *Bernardo Castello* (1557-1629) produžili tu manirističku umjetnost do duboko u XVII.st. Castello je veliku famu uživao, famu zahvaljujući svom prijatelju
11 Chiabreri, ali neopravdano. Naslijedjivao je Zuccarija i Agostina Caracci.

Ali u to vrijeme ispunili su prazninu *nakon odlaska Cambiasova* tri toskanca: G.B. *Paggi*, P. *Sori* i A. *Lomi*. Pozitivniji je upliv Baroccijeve škole: *Vanni* i *Salimbeni* su radili duže vremena u Genovi, a 1596. poslao je i sam Barocci svoje "*Raspeće*". Zatim radi od 1618. i G.C. *Procaccini*. Sjeverni barok ulazi prvi put u Genovu sa *Rubensom* (1606-1608) i *zatim* sa *van Dyckom* (1626-1627). Tek nakon toga može se govoriti o *genoveškom baroku*. On nastaje ustvari vrlo kasno i to ne sa oslonom na doseljene
13 toskance, nego na milansku školu, odnosno na flamance. Od milanske škole polazi mladi *Strozzi* sa *djelima* oko 1620. do 1625., a zatim dva slikara:

ANDREA ANSALDO (1584-1638)

koji zapravo zastaje ondje, gdje je Strozzi tek započeo
28 t.j. kod prelaznog kasnog razdoblja pod uplivom Procaccinija i Morazona. Upliv van Dycka ostao je samo izvanjski nakalemljen na ovu teatralnu manirističku patetiku (*Pokop*, Ak.Lig.). *Sveti Ambrozije* iž Voltri
Pevsner 134 pruža nam primjer njegove evolucije prema baroku. Njegov učenik

GIOACCHINO ASSERETO (1600-1649)

takodjer je pripadnik toga prelaznog razdoblja milanskog smjera, ali mnogo originalniji i dostao se znatne slave. Njegov manirizam blizak je Morazzonijevom sa izvjesnom caravaggiovskom notom. Robertho Longhi rekonstruirao je (Dedalo 1926-27) njegov lik i povratio mu mnoge radove. Nekom ekspresionističkom manirizmu Morazzo-
Pevsner 135 nova načina može se pribrojati Sv. *Franjo* (zbirka Labo). Više na Honthorsta nego li na Caravaggia upućuje "*Poklonstvo pastira*" (u zbirci Nattini)
Pitt.gen. 40 po svom luminizmu, ali prizor je vrlo lijep u svojoj familijarnoj idiličnosti. "*Madona sa sv. Cristo*-

forom" (zb. Basevi) je već tipično barokna u genoveškom smislu sa zanimljivim tipom Bogorodice. To je onaj isti realistički tip, kojeg ćemo sresti često kod Strozzia, življotan i realan, već vrlo daleko od isprazne manirističke idealizacije. Ali njegove boje su često do kraja manirističke: ružičasto, žuto narančasto. U kasnoj fazi tehnika postaje više impresionistička (prema Strozziu i van Dycku) sa
41 brzom i slobodnom penelatom. Kako vidimo, rani barok Caravaggiova smjera imao je slabog odjeka u Genovi, kao uostalom i u Veneciji, usprkos kratkog Caravaggiovog (1605) i nešto duljeg O.Gentilescijevog (1621-1624) boravka. Pevsner tačno primjećuje da se svi ovi majstori prve prelazne faze još nalaze na granici manirizma. Barok u pravom smislu riječi počima tek sa Strozzijem i van Dyckom; te na prvog se nadovezuje Giov. Andrea de Ferrari, na drugog Orazio de Ferrari, dok

DOMENICO FIASELA (1589-1669)

koristi iskustva obih smjerova. Za razliku od do sada spomenutih genoveških slika-
Pitt.gen. ra on ne polazi od milanskih, nego od toskan-
32 skih manirista. Učito joe kod Lomia i Paggia, a od 1607. je radio u Rimu kod Pasignana i Arpina, ali se oslonio i na bologneze (Reni, Domenichino). Vrativši se u Genovu 1617.g. postao je slikarom genoveškog patricijata. Prvi njegov stupanj nakon povratka (freske ciklusa Estnere u Palazzo Patrone) tek je neka priprema druge fa-
Pevsner ze, koja se u punom opsegu oslanja na bologneze (Muka
136 sv. Uršule i sv. Ane, Assunta u Santuario del Monte). Po njoj je svojedobno i bio glasovit, dok ga sada više cijenimo prema fazi, u kojoj je došao pod utjecaj Strozzia i Van Dycka. Smrt Josipova iz Palazzo Patrone ima čvrstu slikovitost Caravaggiova smjera i silovitost izraza, koja je već izrazito barokna.

Dok Fiasella zahvaljuje Strozziju svoju posljednju i najbolju fazu, izravni učenik i vjerni sljedbenik odbjeglog fratra bio je

GIOVANNI ANDREA DE FERRARI (1598-1669)

Pitt.gen. Baroknu realnost Strozzia prepoznat ćemo na
36 Obitelji Jakobovoj (Ligurska akademija), a možda još više na "Pijanstvu Noevu". Po tim lijepim slikama može se vidjeti kako je, zahvaljujući Strozziju i Van Dycku visoki barok u Genovi tek tada,
38 u četvrtom deceniju krenuo pravim putem.

Nedostatak datuma i podataka otežava studij geno-

veškog slikarstva. Nema mnogo podataka ni za

ORAZIA DE FERRARI (1606-1657)

Pevsner 137 Zna se da je učio kod Ansalda, ali djela mu očituju upliv Van Dycka čak i skalu zlatno smedjih, tamno plavih i purpurnih boja (M a d o n a d e l P i l a r o iz 1645-1650); tako on tvori prijelaz prema kasnom baroku Castella i Piole.

E. Venecijanska škola

Početak XVII.st. u Veneciji predstavlja za historiju umjetnosti vrlo zanimljiv problem: kako objasniti ono i s c r p l j e n j e u m j e t n o s t i u s t v a r a n j u i u f o r m i, onu naglu deklimaciju koja je tako vidljiva na prijelazu stoljeća.

Koji su uzroci te deklinacije? Mogu li se oni naći u nekim društvenim stanjima republike, odnosno u idejnim kretanjima. Bez sumnje XVII.st.označuje dalju etapu u političkom i ekonomskom opadanju Venecije, ali to opadanje bilo je započelo već početkom XVI.st. U to vrijeme, medjutim, i ekonomske i moralne snage još su u gradu i odviše velike, a da bi se to polagano opadanje moglo odraziti i u likovnoj umjetnosti. Naprotiv, upravo početkom toga stoljeća ulazi humanizam u Veneciju punom širinom, počinje osnivanje akademija o kojima piše Molmenti. To je baza Giorgionove reforme i velikog napona venecijanskog cinquecenta. Ogromne materijalne rezerve venecijanskog patricijata bile su njegova materijalna baza.

Sasvim je razumljivo da ne je ritam likovnog razvitka i u Veneciji morao u osnovnim linijama poklapati ~~se~~ sa razvojnim ritmom renesanse uopće, i da venecijansko XVI.st. nije moguće shvatiti izolirano bez poticaja i utjecaja Firenze i Padov e. Ali to kretanje trajalo je u Veneciji duže i bilo je plodonosnije sve do kraja stoljeća. Mislim da uzroke naglog opadanja nakon smrti Veronesa i Tintoretta možemo potražiti u onom mehanizmu, koji se odvija i z m e d j u d r u š t v e n o - i d e o l o š k e p o d l o g e i u m j e t n o s t i s a m e. Njeno kretanje može se iscrpsti u samom sebi, ako podloga stagnira i ne pruža mogućnosti daljih evolucija. Ta podloga, petrificirana vlast aristokratske oligarhije i društveni odnosi, koji se već stoljećima nisu mijenjali, o s t a l a j e i s t a, a n i k a k v a i d e j n a o s v j e ž e n j a n i s u s a s t r a n e u š l a u o v a j z a t v o r e n i m i k r o k o z a m. Što je ta podloga mogla da stvori i što novog da kaže nakon Tiziana, Veronesa i Tintoretta? Svojom genijalnošću te su dvovske pojave iscrpile sve likovne mogućnosti sredine i to takvom snagom, koje se na istoj poziciji više nisu mogle nadmašiti. Paolo Veronese dao je nenadmašivu sliku hedonističkog života te oligarhije. Posljednje idejno osvježenje dao je Tintoretto. To je nova religioz-

nost XVI.st., svejedno da li ćemo je nazvati reformatorskom ili protureformatoroskom, ali ona je bila nošena etičkom snagom jednoga genija, njegovom nedostižnom fantazijom. *Svijet, kojega je on stvorio, već je daleko nadilazio i moralne i duhovne mogućnosti venecijanske sredine, koja je stagnirala.*

I tako je nužno moralo doći do opadanja umjetnosti, do prilagodjivanja nadgradnje materijalnoj podlozi. Društveni okvir, koji je upravo u XVI.st., kada je cijela Italija pala u ruke kneževske ili papinske vlasti, bio najbolji uslov za razvitak, odnosno nastavak visoke renesanse, *nije više bio u stanju omogućiti dalji uspon.* Jer daljnji uspon, to je barokna umjetnost, koja raste u drugim uslovima, na bazi velike crkvene repretenzacije. Nije bilo u Italiji uslova niti za španjolsku mističnu komponentu, niti za holandeški gradjanski realizam, a niti za pučku religioznost, odnosno vizuelno gledanje samog Caravaggia. Sasvim pravilno primjećuje Giuseppe Fiocco ("Die venezianische Malerei des 17. und 18.Jahrhunderts",1929) da su u Veneciji na kraju XVI.st. postojali svi *uvjeti* za stvaranje baroka, ali očito je da on tu misli na *likovne uvjete.* Može se doista smatrati da su sa rezultatima druge polovine stoljeća postojali likovni uvjeti za stvaranje baroka, *ali nisu postojali osnovni t.j. društveni i idejni uvjeti*, koji su u srednjoj Italiji uvjetovali barokno kretanje. I tu se upravo pokazuje odredjujuća uloga društvenih faktora, koje nikakva *samostalna evolucija forme* ne može zamijeniti. A da su likovne mogućnosti postojale pokazuje upravo slučaj Caravaggia, koji medjutim nije u Veneciji zasnovao barokno slikarstvo, *nego sa venecijanskim elementima u Rimu.* Ali i u tom slučaju treba biti oprezan u zaključivanju. Jer sa kojim je elementima Caravaggio inicirao obnovu slikarstva? Ne sa elementima Tintoretta ili kasnog Ticijana, nego sa mnogo ranijim oblicima vezanim za Giorgiona i njegove sljedbenike. Barok je u Rimu i Bologni doista rastao iz svojih vlastitih društveno ideološkim korjena.

U Veneciji tih korjena nije bilo. Došavši do najviših mogućnosti, koje je društveni okvir omogućavao, likovna umjetnost Venecije nije više imala ništa novog reći. Moglo se samo produžiti u datim okvirima, ponavljati, odnosno varirati stvorene forme u manje darovitim varijantama. Lijep primjer te evolucije je *škola Bassanesa*: Francesco, Gerolamo, Leandro i unuk Jacopo Appolonio nastavili su do duboko u XVII.st. način i tematiku staroga Jacopa, a priključio im se i čitav niz sljedbenika kao *Pietro Marescalchi "Lo Spada".* No znaci iscrpljenja se javljaju unutar venecijanske škole već i ranije, osobito u slučaju obitelji Santa Croce, a u tragu Bonifacija u umjetnosti *Vitrulia Buonconsiglia i An-*

t o n i a P a l m e. Treba pored toga dodati poplavu rimskih došljaka (G.Licinio, B. Franco, G.Frattino i dr.), koji su unosili srednjo talijanske konvencije. Veliki majstori druge polovine mogli su se oduprijeti tom pritisku, ali kad je njih nestalo polje je bilo otvoreno. A Caravaggia nije bilo u Veneciji. Bilo je medjutim mnogo sljedbenika i učenika velikih majstora. Oni tvore v e l i k u g r u p u v e n e c i j a n s k i h m a n i r i s t a, ne manirista u smislu stila, nego u smislu epigonskog nasljedovanja velikih majstora. Jedini pravi manirist, veliki umjetnik koji je proizišao iz venecijanske škole, nalazio se je u Španiji. U gradu su se nalazili samo epigoni: L e o n a r d o C o r o n a, P i e t r o M a l o m b r a, G i ov. C o n t a r i n i, A n d r e a V i c e n t i n o, M a f e o V e r o n a, A n t o n i o F o l e r, S a n t o P e r a n d a, M a t e o P o n z o n e iz Dalmacije, koji je u našoj zemlji (u Šibeniku,Splitu) ostavio čitav niz osrednjih slika, a kome je Dorotea Vestphal bez ikakvih razloga pripisala i veliku "V e č e r u" hvarskog samostana. Tu je bio i čitav niz više ili manje naturaliziranih stranaca, kao što su A n t o n i o V a s s i l a c c h i (L'Aliense), zatim B a l d a s s a r e d'A n n a (ima jedna njegova slika u Vrbanju na Hvaru). Nešto značajniji medju strancima je L u d w i g T o e p u t (Pozzo serrato) i P a o l o F i a m m i n g o (dei Freschi), sve slikari koji su uvučeni u blještavu struju ove velike tradicije ostali njom kao skršeni i sažgani, sposobni da mehanički i konvencionalno montiraju i najveće kompozicije u Duždevoj palači, ali nesposobni za bilo koju novu autentičnu invenciju, a osobito ne za izgradnju kakvog novog originalnog i definiranog izraza. Jedan od tih epigona izdigao se je, medjutim, iznad ostalih nekim svojim vrijednostima i svojim uspjehom, tako da ga možemo uzeti kao predstavnika cijele te skupine. To je

JACOPO NEGRETTI - zv. PALMA GIOVANE (1544-1628)

sin Antonia i pranećak Palme Vecchia, a osim toga omiljeni učenik starog Tiziana. O njegovom neospornom talentu svjedoči nam "K r i s t s a d u ž d e v i m a P r i u l i" u sobi senata, kao i ostale slike duždeve palače. To je vješt imitator Tiziana, a često i Tintoretta, koji u tom imitiranju nije uspio da sačuva svoju individualnost: dokaz za to je upravo veliki "P o s l j e d n j i s u d" u Salla di Scrutinio, pa i čitav niz ostalih slika, monotonih u kompoziciji i u figuralnim elementima. Ali do odlaska u Rim Palma Giovane je često dobar kolorist, jer Tizianovo se iskustvo produžava u njemu gubeći, medjutim, sve više na originalnosti. Nije u tome moglo pomoći ni ukopčavanje nekih Tintorettovih shvaćanja, kao na pr. u ciklusu u O r a t o r i o d e i C r o c i f e r i, gdje na zidu slika osnivanje jezuitskog reda, a na stropu "Djevicu u gloriji".

U Dalmaciji u Šibeniku, Trogiru, Splitu, Hvaru može se naići često na Palmine slike, koje variraju u svojoj kvaliteti; osobito su dobre one u Trogiru, tako da možemo reći da upravo njegove slike u našoj zemlji spadaju medju njegove bolje radove. Jer nakon povratka iz

Rima Palma Giovanne se bez otpora prepustio ponavljanju shema i onom manirističkom epigonstvu, koje je udarilo monoton pečat, dosadan i otužan u boji i u invenciji.

Cio niz njegovih učenika nastavio je tu praksu Corona, Pietro Damini iz Castelfranca (od kojega u galeriji B.Horvat u Zagrebu postoji velika slika "Posljednje večere"), P. Malombra, G. Novelli, T. Tinnelli, J. Albarelli, Matteo Ingoli, Michele Parrasio i Carlo Ridolfi (umro 1658), slavni pisac Vita, koje su dragocjene za studij ovoga razdoblja, a koji je srećom bio mnogo bolji pisac negoli slikar. Marco Boschini je točno primjetio da su sedam slikara, koji su živjeli i radili uz Palmu, bili medjusobno tako slični, da su se jedva mogli razlikovati u njihovim djelima. A osim toga površnost rada i neodgovorna velika produkcija, poslovni karakter te produkcije, kod koje se niti izdaleka ne može nazrijeti ona unutrašnja stvaralačka nužnost, koja je Tintorettu diktirala njegova velika platna. Tako je Venecija izdala samu sebe. U času kada je barokna reforma počela i već cvala u Italiji i u ostaloj Evropi, ona je zaspala dubokim snom. Slikari cijelog svijeta dolazili su da se nadahnjuju na njenoj velikoj tradiciji. Ta je tradicija odlučno djelovala na cijelu umjetnost baroka od Velazqueza do Rubensa i Rembrandta; ona je sudjelovala i u samom radjanju ranog baroka; sjetimo se samo uloge venecijanskih upliva u firentinskoj školi kasnog XVI.st. i u velikoj baroknoj reformi Carraccia, a osobito u reformi Caravaggia. G.1584. mladi Michelangelo Merisi stupio je u nauk kod glavnog milanskog Tizianovog učenika Simone Peterzana i tako je postao barem posredno sljedbenik venecijanske tradicije. Nisu ga uzalud rimski manirlsti nazvali sljedbenikom Giorgiona. Ali u svojoj duhovnoj domovini Caravaggio, koji je svojom reformom pokrenuo barokno kretanje u tolikim pokrajinama i zemljama, nije našao neposrednog odjeka. U njoj je manirizam vladao neograničeno, u krugovima slikara, kojima je bilo samo do zarade i do poslova, u potpunom osiromašenju umjetničkih vrijednosti. Samo ponegdje, i to upravo u Padovi, dakle nešto podalje od centra, stara tradicija javlja se u nešto čišćem obliku. Na pr. kod Damiana Mazze (umro 1628), učenika Tizianovog. Možemo spomenuti da u padovanskoj galeriji tamošnju repliku naše zagrebačke slike Paola Veronesa pripisuju upravo Damianu Mazzi. Ali ta replika je doista mnogo slabija od slike, koja se nalazi u Strossmayerovoj galeriji, tako da se može raditi o kopiji. No Mazza je za nas momentalno značajniji kao učitelj

ALESSANDRA VAROTARI, IL PADOVANINO (1588-1650)

Bio je Padovanino, prema tome, posljednji izdanak Tizianove škole i to (kako veli Fiocco) izdanak, koji je u XVII.st. doživio brodolom. Njegov otac Dario Varotari umro je rano 1598., tako da mu nije mogao prenijeti školu P.Veronesa kojoj je pripadao. Pešao je D.Mazzi, a u Veneciji se nije mogao održati. G.1622. izradio je

Fiocco 3

Padovanino svoje remek-djelo "Svadbu u Kani" iz Akademije, koja se po stilu i boji nalazi izmedju Veronesa i Tiziana. Nakon toga počima pad i ispražnjenje, boja postaje dosadna i monotona, a oblici manirirani, kao na ovalu sa "Mudrim i ludim djevicama" iz venec. Akademije (1644). A to je ipak bilo
Pevsner 133 najbolje, što je moglo nastati u tragu stare tradicije.

Razvoj, medjutim, išao je u Veneciji mimo te tradicije. Bolje je govoriti o importu velikih novih stranih shvatanja, nego li o razvoju, i to o importu, koji jedva da je mogao biti shvaćen i prihvaćen u krugovima domaćih slikara. Prvi, koji je već iza 1618. donio u Veneciju
Fiocco 8 školu Caravaggia, bio je Carlo Saraceni. On je umro u Veneciji već 162o., tako da utjecaj nije mogao biti veliki. Sa Fettijem veže Saracenijai to, što su oba pretrpjela velik upliv Elsheimerovih pejsaža. Njegov učenik Giov. Le Clere je ipak najzdraviji rezultat Saracenijeva utjecaja.

Velika trojica stranaca: Fetti, Lys, Strozzi, sačinjavaju glavnu sadržinu i najveću vrijednost venecijanskog seicenta. Prvi, koga je Venecija privukla i prikovala svojom velikom atraktivnom snagom, bio je Rimljanin

DOMENICO FETTI (1588 - 1621)

Ovaj neizravni sljedbenik Caravaggia dospio je sa kard. F. Gonzagom 1613. u Mantovu, a 1621. u Veneciju. Tu je uskoro umro 1624, tako da se njegovo kratko djelovanje nije moglo jače ni osjetiti u onoj orgiji manirizma. A ipak Fetti je našao već nadjelo Saracenija, koji je upravo umro u Veneciji. No to je još bio preslabi prodor u venecijanski manirizam.

Ovaj učenik Cigolia razvijao se u Rimu pod odlučnim uplivom Caravaggia, Carraccia, Borgiania i Elsheimera, te se njegovo značenje sastoji u tome što je na sasvim osobit način, prvi uz Rubensa, razriješio čvrstu plastiku ranog baroka i stvorio slobodan i slikovit način impresionističkog baroknog slikanja. Iz rimskog razdoblja do 1613. nije nažalost poznato ni jedno Fettijevo djelo. Već luneta sa "Umnažanjem kruha" u Mantovi pokazuje to njegovo slikarstvo i sočno razrješavanje oblika i to najviše u tragu Borgianija. Može se u tom procesu opaziti, upravo preko Borgianija, ukopčavanje nekih tekovina kasnog venecijanskog manirizma (Tintoretto), osobito romantičnog i slobodnog tretiranja pejsaža. Imamo dakle zanimljiv proces spajanja kasnog manirizma sa zrelim barokom. U Mantovi, naime, Fetti je našao još svježe tragove Rubensa, koji je takodjer nadovezao na najbolju venecijansku tradiciju (Sv. Trojstvo). Dolazi, čini se, upravo u Mantovi do rasvjetljavanja Fettijeve skale i tu nastaju uglavnom sve njego-

ve slike, kao D a v i d iz Dresdena, M e l a n - k o l i j a iz venec.Akademije.

U Veneciji, Fetti je, čini se, radio samo m a - l e k a b i n e t s k e s l i k e, koje su njegovom talentu najviše odgovarale. Već u Rimu on se, vjerojatno u tragu Elsheimera i Saracenija, priklonio tom malom
Pevsner 223 formatu, u kome je ilustrirao biblijske scene i poslovice, ali tako živo i realno, da one izgledaju kao čiste genre-scene. Te se scene zbivaju u svijetloj atmosferi i u punom svijetlu, u kome brzi slikarev kist rastvara oblike sa duktusom, koji je tako specifično njegov i ko-
Fiocco 5 ji se lako može prepoznati. Ima u Dresdenu mnogo takvih prizora sa biblijskom simulacijom. Često su to poljske i seoske scene, pričane vrlo živo, sa mnogo humora, dok u pejsažu preuzima, osobito u posljednje venecijansko vri-
6 jeme, slobodu oznake Tintorettovog pejsaža. Tako su na pr. njegovi "N e o p r e z n i s l i j e p c i " iz Dresdena kao uklopljeni i stopljeni sa pejsažom. Isti ritam linija i isti rukopis kista povezuje likove i pozadinu, tako da nas ovo svježe i slobodno, u suštini sasvim profano slikarstvo, u ovom ranom baroku upravo začudjuje. Scena sa trga označuje već i potpuno napuštanje biblijskog ruha, čistu genre-scenu, duhovitu i svježu kao što su sve njegove slike.

Fettijevo slikarstvo je nešto sasvim novog u umjetnosti Italije u formalnom, kao i u sadržajnom pogledu. Ono je nastalo u širem krugu Caravaggiovih sljedbenika, sa nesumnjivim dodirima s Rubensom i Elsheimerom, ali iz urodjene sposobnosti umjetnika prema neposrednom doživljavanju života.

Istu tu primarnu kvalitetu svakog pravog umjetničkog odnosa imao je i drugi stranac, koji je došao u Veneciju i od samog Fettija primio izvjesne utjecaje. Bio je to Nijemac iz Oldenburga (Holstein)

<u>JAN LISS (1593-4 - 1629-3o)</u>,

poznat inače kao Giovanni Lys. Ali ovaj je sjevernjak donio u Italiju svoju široku i senzualnu prirodu, te
Steinbart Liss, sl.1 crtački, čvorasti način Fettija zamijenio širim, senzualnijim potezom. On je sitnu, kabinetsku viziju Rimljanina u z d i g a o d o p r a v e b a r o k n e š i r i - n e i stvorio nekoliko djela, koja možemo sigurno označiti kao najslikarskija u Italiji tog trećeg decenija.

Kao neobično slobodan duh izlazi pred naše oči ovaj neobični slikar, koji je tako brzo prevladavao svoj početni manirizam, kao i težinu baroka i možda još više i brže nego li sam Rubens, prebacio se nekoliko decenija u budućnost. Njegove slike bile su i odviše napredne za Veneciju i za cijelu Italiju, slikovite i nervozne u kompoziciji i u boji, pune života i duha.

Jan Liss rodio se 1593/4 u Oldenburgu u Holstei-

nu, a prema zapisu njegovog prijatelja Joachim von Sandrarta prešao je on vrlo mlad u Nizozemsku k bakroresccu H e n d r i c h G o l t z i u s u, čini se najkasnije 1616. u Amsterdam. Ali sasvim je vjerojatno da je posjetio i Haarlem i Antwerpen, a to znači, da je upoznao umjetnost Halsa i Rubensa. Godine 1619/20. već je u Italiji, gdje je otišao preko Pariza. U Rimu Liss je došao pod upliv Caravaggiove umjetnosti, a nakon toga ga je privukla (1621) Venecija. Izgleda da su slikarske i slikovite tendence u njemu prevagnule, te je on u svom daljnjem razvoju izvršio s p a j a n j e u p r a v o o n e C a r a v a g g i o v e n e p o s r e d n e i ž i v o t n e t e m a t i k e s a s l i k o v i t o m t r a d i c i j o m V e n e c i j a n c a. Do svoje rane smrti ostao je Jan Liss u tom gradu, živeći vrlo veselim životom.

Iz prvotnog nizozemskog razdoblja možemo uzeti kao vrlo lijep primjer ove već barokne umjetnosti njegovu "B o r b u s e l j a k a" (Nürnberg), nastalu vjerojatno prema kakvoj invenciji P.Brueghela, to je vrlo temperamentno slikana scena, puna života i čak seljačke
Steinb. tb.II
6,7
grubosti u kretnji, crtežu i boji. To je već ogromna distanca od Brueghela, barokna slikovitost nastala je, dakle, već u tom drugom deceniju u Nizozemskoj. Hals i Rubens stoje na njenom početku.

11 Nizozemsko genre slikarstvo igra veliku ulogu u njegovu opusu, i to upravo ono, koje je cvalo u Haarlemu
16,17 dok je on tu boravio, a dosiže vrhunac u "I z g u b l j e n o m s i n u" (Beč), koji je nastao već u Veneciji, nakon rimskog dodira sa Caravaggiovom umjetnošću. Razlika prema Fettiju je očita: likovi su snažniji i teži,
Pevsner VI. Steinb. 20,21 25-29
slikani široko, sa sočnim koloritom, a cijelo raspoloženje veselije i životnije. U I g r i m u r e još više dolazi do izražaja ta razlika u fugoznom ritmu, ali kad prelazi na veliki format kao da nestaje te duhovitosti, kao u sceni "V o j n i k a i K u r t i z a n e" radjenoj u tragu Caravaggiovih sljedbenika.

Tb.I. Kao mnoge njegove slike tako se i "V e n e r i n a t o a l e t a" nalazi u dva primjerka u Firenzi i
~~30-33~~ 34,35
u Pommersfeldenu. To je lijepa invencija, koja se očito ne može zamisliti bez Italije, a koja nesumnjivo posjeduje neposrednost, životnost i senzualnost Rubensovog sjevera. Ružičasta tijela kao da plamte u jednom južnom popodnevu i čini se, da je upravo tu Liss dostigao svoju težnju. Prema Sandrartu on je radio uvijek prema nagim modelima, a zatim svojim studijama davao jednu poetsku sadržinu. Ima pored sve tople i krvave životnosti u tom njegovom idealu nešto, što ga razlikuje i od Ra-
Steinb. 37,38
faelove hladnoće, od Tizianove precioznosti, kao i od Rubensove mesnate neposrednosti.

Ponekad se taj životni barokni intenzitet penje do upravo grubog kontrasta, kako ga na pr. nalazimo na "P r o k l e t s t v u K a i n o v u" (1623/4) izmedju lijepog mrtvog tijela Abelova i silovite snage Kainove.

Cijela priroda kao da sudjeluje u tom dramatskom zbivanju.
40 I zatim, ugodjaj druge vrste na "O p l a k i v a n j u A b e l o v u", osobito na venecijanskoj varijanti. Zalaz sunca nad dalekim i pustim pejsažom, u kome se dižu samo vitka stabla, doveden je u vezu sa smrću na sasvim moderan i romantičan način. Sve je tiho i ispunjeno sjenama, koje se već šuljaju. Oblačno nebo nadvilo se nad ovim sudbonosnim mitskim dogadjajem, koji je tako prisno humaniziran u priprostim i bespomoćnim likovima Adama i Eve, a opet je ostao tajanstven i prebačen u daleku neku legendu. Čudan spoj epskog i lirskog sadržaja, kakav je rijetko postignut u biblijskoj tematici. Sam akt Abelov modeliran je mekano i toplo poput pejsaža i oblaka, neke su stvari samo naslućene lakim dodirom kista. Koliko je sve to iznad samog Elsheimera!

Steinb. Od tema "Ž r t v e A b r a h a m o v e" uzet će-
43 mo varijantu iz Uffizia kao najbolju radi njene slobodne i brze obradbe oblika i materije. Sve je već rastvoreno
44 u široke i svijetle akorde boja na ovoj Lissovoj relativ-
45 no kasnoj slici (1626). Tako se i tema Judite rasvjetljuje od varijante u Veneciji, sada Rezonico, preko neko-
46 liko primjeraka (London) do bečke J u d i t e iz 1627/8, koja je sva svijetla u svom moćnom kolorizmu i fugoznoj grafici linija, a opet je cijela scena veristička sa tom divovskom ženom u žutom turbanu, koja gledaocu okreće svoja prekrasno modelirana pleća.

Očito je da se time već približujemo najvišoj to-
48 čki razvoja, koja je u njegovom kratkom životu bila do-
49 zvoljena Jan Lissu. K r i s t n a M a s l i n o v o j G o r i iz 1628/9.g. je mala slika, ali karakteristična ne samo radi impresionističkog rastvaranja oblika, već i radi grčevite strastvenosti, kojom je ispunjena. Kao da u tim posljednjim godinama sve više raste unutrašnja na-
tb.VI. petost, a barokno se gledanje i oblikovanje očituje u
50,51 sve rafiniranijem kolorizmu. Kao u "V i z i j i sv. P a v l a" iz Berlina - to je smioni kolorizam u bogatoj skali boja, koje se prelamaju u relativno velikim plohama, nijansirane svijetlom, koje iz njih izbija ponekad svu punoću zvuka. I tu je na kraju još njegovo posljednje i najpoznatije djelo "Sv. J e r o l i m" u S.Nicolo
54 dei Tolentini u Veneciji, koje mu je samo bilo osiguralo slavu u prošlosti. Sve je rastvoreno u boji. To je posljednja točka Lissova razvoja od protestantske profane umjetnosti prema katoličnom baroku. Kuga je prekinula (1629/30) njegov daljnji razvitak, koji je mogao biti spasonosan za venecijansku umjetnost XVII.st.Kroz nekoliko godina Liss je prevladao ne samo svoje Haarlemske reminiscence, nego i Caravaggiov chiaroscuro i živo slikarstvo Fettija, koji mu je u Veneciji prethodio; on je asimilirao svu venecijansku tradiciju i Rubensa, te stvorio svoj lični stil, koji za jedno stoljeće anticipira Piazzettu i najbolje settecentiste. Ova apsolutna slikovitost zadnje kolorističke faze mogla je nastati samo u Veneciji, koja je dala hrane njegovom lirizmu. Jer pored nekoliko dramatskih i epskih momenata, L i s s o v o je

slikarstvo ipak lirskog karaktera, muzikalno u boji i u liniji. A samo u nekoliko rijetkih navrata, kao u "Oplakivanju Abela", javlja se u njegovom opusu melankolični ugodjaj, a on tada ima ljepotu i dubinu doživljaja, kakvog se u to vrijeme u Italiji nije moglo sresti.

Na žalost, Liss je u Veneciji živjeo premalo a da bi mogao izazvati neposrednu reakciju. Došavši nakon smrti Fettija on je umro neposredno prije dolaska trećeg velikog stranca, Bernarda Strozzia. Niti jedan od njih nije izazvao veće kretanje, pa je tako i Liss našao odjeka kasnije u XVIII. st. kod Benkovića, Piazzette i Tiepola. Temanza je u "Zibaldonu" zapisao da je Liss bio učiteljem

BERNARDU STROZZI (1581 - 1644)

To je, naravno, isključeno, jer je ovaj prebjegli genoveški fratar stigao u Veneciju nekako iza 153o., a imao je tada 49 godina. Usprkos tome njegova je umjetnost upravo u Veneciji procvala svojim najboljim plodovima u dodiru sa umjetnošću Jana Lissa.

Nakon kratkog naukovanja kod P.Sorri ušao je Bernardo u samostan i tek oko 151o. on je nastavio studije, tako da je dvadesetih godina jedan od najpoznatijih slikara republike. Ali 153o. nakon smrti majke, koju je uzdrž avao, samostan je zatražio da se Bernardo vrati u nj. Bio je zatvoren i proganjan radi svoje ljubavi prema slikarstvu.

Odgojen je Strozzi u tradiciji milanskog manirizma (Procaccini, Morazzone), te baročesnog kolorita Vannija i Salimbenija.Slijedi upliv Caravaggiova kruga, a zatim Rubensa (162o) i van Dycka (1621-1627) te holandeskih genre slikara. Tim realističkim utjecajima treba zahvaliti
Pevsner 125 njegovu lijepu "K u h a r i c u", slikovito radjenu scenu, iza koje se osjeća iskustvo rimskog i sjevernog slikarstva iz prvih decenija tog stoljeća. Teško je utvrditi što još pripada ovom genoveškom razdoblju od 1625-
Pit.gen. 23 163o. Fiocco stavlja u to doba M a l t e š k o g v i t e z a iz Brere; a vjerojatno su u Genovi nastale i ostale slike, koje se još tamo nalaze, što medjutim nije ni malo sigurno. Svakako je sigurno, da je već u Genovi Strozzi izgradio svoj široki barokni stil, toliko talijanski u svom patosu, ponegdje sa većim oslonom na flamanski, ponegdje opet na rimski barok. Tako je i na "J o s i p t u m a č i s n e" (Gen.priv.) jaki chiaroscuro, ali širina i sloboda poteza kistom, ukazuju na sjever. U Academia Ligustica nalazi se i slika Sv. A u g u s t i n p e r e K r i s t u n o g e, prekrasna u temperamentnoj baroknoj slikovitosti i sočnom koloritu, koji od Strozzia čini jednog od najvećih talijanskih slikara XVII.st. I još nešto: upravo ta sinteza sjevernih i južnih utjecaja či-

ni Strozzia *prvim* "*internacionalnim*"
talijanskim slikarom baroka; otu-
Fiocco da kod njega i ona potentna živahnost i pun temperamenat,
11 koji sjeća na Caravaggia, ali koji u boji znači stepenicu
više.

Prelaskom u Veneciju nastavlja se to Strozzijevo
temperamentno slikanje u još širem i snažnijem obliku.
Pevsner Vidi se to već u t.zv. *Madonna della Vappa* (Venecija). Slika na stropu crkve *Incurabili*
tb.VII. PAPPA? (1636) je lijepa i tipično talijanska slika zrelog baroka, kao što su i ostale mnogobrojne slike nastale u Veneciji zrele i pune stvaralačkog temperamenta. Isprva su tragovi caravaggizma još dosta jaki (*San Lorenzo* u Tolentini, *Ozdravljenje Tobijino* - Lenjingrad), ali uskoro je venecijanska sredina djelovala na njega u *smislu svijetlijeg i lakšeg kolorizma* (Veronese) što doseže vr-
Fiocco hunac u dva remekdjela: "*Otmica Europe*" iz
12 Posena, radjenoj na osnovi Veronesove invencije, i u
13 "*Liječenju sv. Sebastijana*" (Venecija, S.Benedetto). To su prekrasne slike pune života i novog, gustog kolorita, skoro sasvim profane, ali bez ikakve vulgarizacije. Biblijske teme Novog i Starog Zavjeta pretvaraju se u neki poetizirani genre, a kad se radi o kakvom sasvim profanom tematu, tada je Strozzi potpuno u svom elementu: njegova "*Sviračica*" iz Dresdena je djelo koje izravno potječe od Caravaggia i Gentileschija, lijepa, bez idealizacije, neposredna i životna. A tako isto je ovaj genoveški fratar neposredan i u kakvoj mitološkoj temi, kao u svojoj "*Berenici*" iz Castel Sforzesca. Mnogi njegovi slični likovi kreću se tako u nekoj atmosferi izmedju Giorgionea i Caravaggia, a shvatljivo je, da je jedan ovako neposredan i dobar opservator morao biti i dobar portretist. Bez većih psiholoških finesa i bez dubine starih venecijanskih majstora, ali sa toliko života i oštrog uranjanja u pred-
14 met, slikan je njegov *dužd Erizzo* iz Accademi-
15 je, kao i *prokurator Grimani* iz palače Barbaro. Na prvi mah jasna nam je sva ljudska, klasna kao i duhovna situacija prikazanih likova, a kakvu je slobodu u izboru teme i u njenoj realističkoj obradi znao Strozzi da dostigne, možemo najbolje vidjeti u *Spa-*
16 *vajućem djetetu* galerije Czernin (Beč), koji kao da sav puca od života. A isto tako iz onog *Portreta stare žene*, (Firenza,priv.) koji je prekrasan primjerak baroknog realizma u Italiji. Slikano široko i otvoreno, ovo nas lice gleda svom otvorenošću svoga karaktera.

To su velika tri obnovitelja mletačkog seicenta. Treba im dodati još jednog, neizravnog sljedbenika Caravaggiova i to stranca *Niccolu Regniera* (1590-1667) iz Maubeugea, koji je u Rimu došao u dodir sa umjetnošću Manfredija ili, kako Fiocco misli, sa Si-
Fiocco mon Vouetom, što je osobito vidljivo u mnogim njegovim
17 polufigurama. On je takodjer predstavljao jednu kompo-

nentu u svladavanju manirizma, pa ipak taj se proces uspostavljanja nove umjetničke kvalitete odvijao vrlo sporo. Tradicija Palme i ostalih manirista davala je stalan otpor svakoj obnovi i bila je samo postepeno savladavana, a t o i m a m o u g l a v n o m z a h v a l i t i p r o d u ž e n o m b o r a v k u S t r o z z i j e v o m.

Jedan od pr vih, na koga je Genovežanin ozdravljujuće djelovao, bio je

ERMANNO STROIFFI (1616-1693),

18 iz Padove, već i prije dodirnut Caravaggiovim uplivom. Kako je pak Strozzi na njega djelovao, vidimo na pr. iz
19 "S a l o m e" u Padovi, koja se prije čak pripisivala samom Strozziju. Još slobodniji i neobuzdaniji je Firentinac

SEBASTIANO MAZZONI (c.1615-1685),

arhitekt i pjesnik, kojega nekoliko sačuvanih slika dostaje da mu osiguraju glas samostalnog nastavljača velike trojice, osobito Strozzija. Kasnije se približio načinu Maffeja, kojega je slobodan način više odgovarao nje-
21 govoj fantaziji. S m r t K l e o p a t r e u Rovigu lijep je primjer ovoga brzog, skoro impresionističkog slikarstva, koje nas začudjuje otvorenim i slobodnim duktusom kista. Još više ćemo tu impresionističku tehni-
22 ku naći na "N a l a s k u M o j s i j e v u", takodjer iz Roviga; pejsaž, kojega tu vidimo, dokazuje nam kako je Mazzoni u mnogo čemu anticipirao M a g n a s c a, S e b a s t i j a n a i M a r c a R i c c i. A kako će nas tek iznenaditi slikovitošću i
23 otvorenošću forme P o r t r e t v o j s k o v o d j e (Padova). Pred ovom duhovitom zamisli moramo se zamisliti: kako su velike mogućnosti novoga izraza postojale u Veneciji ovoga doba i u talijanskom baroknom slikarstvu
La Critica d'Arte 1935. tb.125-7 uopće. Sve je u pokretu i u nervoznom vibriranju kod Mazzonia, i boja i linija i kompozicija. Treba vidjeti efekat bježanja i brzine koju je on postigao na svojoj slici "A m a z o n k e". Njegov utjecaj na Riccia i Crespia bio je velik i odlučan, kao i na mnoge druge slikare početka XVIII.st. No mora se priznati, da sva njegova slikarska vrijednost još nije izašla na svijetlo dana te da u nauci još nije zauzeo mjesto koje mu pripada. To je svakako posebna ličnost talijanskog baroka, jedan od onih kojima pripada budućnost. Sa Maffeiom, G.M.Crespijem, A.Magnescom, Bazzanijem i A.Carneom, te s nekim genoveškim slikarima, on čini veliku plejadu "neotkrivenih" slikara.

Fiocco 24 Čak i iz manirističkog tabora prelazili su u to doba mnogi slikari ovom novom strujanju. Tako T i b e r i o T i n e l l i (1586-1638) učenik Contarina, dobar portretist, koji je od Strozzija preuzeo novo shvaćanje boje; zatim F i l i p p o Z a n i b e r t i (1585-1636) iz Brescie, učenik Perande, koji je u svojoj slici

"V r i j e m e o t k r i v a i s t i n u" u Palazzo Ducale postigao kompromis izmedju starog i novog. A vidi se to i na slici u Šibenskoj katedrali, na kojoj meki i živi kolorit pokazuje upliv Strozzia. U svojim najboljim profanim i mitološkim stvarima Zaniberti prenosi zdrave Strozzijeve likove u neku površnu senzualnost,
27 koja sjeća i na Furinija. Iz iste škole maniriste Perande izašao je i vrlo zanimljiv slikar, koji je tek u novije doba dobio zasluženu ocjenu. To je

FRANCESCO MAFFEI (oko 1600-1660)

Ovaj veliki slikar, jedan od najzanimljivijih ne samo venecijanskog nego i talijanskog baroka, spada medju one nepoznate i s nepravom zaboravljene vrijednosti, koje je akademski kriterij i ukus kasnijih stoljeća tako reći izbrisao iz historije umjetnosti, ali koje upravo danas čine pravu vrijednost baroknog slikarstva uopće.

N.Ivanoff: Fr.Maffei sl. I-III.

Rodio se u Vicenzi, no što je oko 1620. mogao naučiti od Maganze ili od Leandra Bassana u obližnjem Bassanu vidi se na najranijim njegovim slikama. No nešto kasnije nalazi se u Veneciji, gdje kopira Tintoretta i Tiziana, a oduševljava se osobito Veronesom. I stvarno, Maffei je u svom slikarstvu spojio vizionarnost Tintoretta sa slikarskim koloritom Paolovim. Bio je u tijesnoj vezi sa Sante Perandom, te ga u njegovim počecima zaista možemo smatrati izrazitim venecijanskim manirističkom.

Sl.V.
Sl.VI.

Svakako ovom prvom periodu oduševljavanje sa Veronesom pripada divno P o k l o n s t v o k r a l j e v a i z k a t e d r a l e u V i c e n z i (oko 1640), pa i onaj delikatni "B i j e g u E g i p a t" iz M u z e j a u V i c e n z i. Simbioza manirističkog nasljedja sa veronesovim koloritom tu je još evidentna, ali uskoro se Maffeieva koloristika udaljuje od srebrenastih finoća Paolovih, prema jednom tamnijem, punijem i baroknijem koloritu. Taj novi kolorit Maffeia sastoji se od tamnosmedjih, sivoljubičastih i žutih boja, iznad kojih dominiraju jaki crveni i modri tonovi. No isto tako je barokna i njegova bogata i senzualna pikturalna materija, gusta i baršunasta, i njegov laki, virtuozni potez, te napokon, fantastično kontrastiranje svijetlih pozadina i tamnih masa likova u prednjem planu. No umjesto klasične težine baroka, njegovi likovi imaju uvijek neka produženja i nepravilnosti Parmiggianina, i onaj irealni, nervozni karakter manirizma. Njegova mašta stvara bizarne vizije i figure, uvijek s nekom patetičnom i tragičnom notom, i svojim manirističkim elgrecovskim luminizmom uzdiže ih u svoj fantomatski svijet.

U tom se njegova umjetnost stubokom razlikuje od konstruktivnog baroka Caravaggiova, te će vizionarstvo manirizma do kraja ostati supstrat njegova slikarstva. On se zato odriče i perspektive, koja je još

igrala toliku ulogu kod Tintoretta. Možda ga najviše tamne sjene, kojima naglašava svoje svijetle partije slikane sočnim i blistavim potezima čine baroknim slikarom. No Ivanoff točno primjećuje: "Do neobičnog, čudnovatog i čudesnog njega ne dovodi nikakva duboka duševna patnja, nego sam karakter njegove barokne imaginacije." Zato je njegova umjetnost daleko od svakog misticizma.

Nakon što je završio propali Perandin "Raj" na stropu crkve Incurabili u Veneciji i pobrao opće priznanje, Maffei se povlači u Vicenzu i ostaje u provinciji cijelog svog života.

U Vicenzi dobio je počevši od 1644. narudžbu za
sl.IX. velike lunete "Glorifikacija"(prije u palazzo del Podestà), koje nisu najbolja njegova djela; opterećene su likovima i koloritom, ali svejedno sadrže, kao "Glorifikacija inkvizitora Foscarinija" iz 1652., prekrasnih detalja. Dekadentna rafiniranost gesta, likova i rasvje-
X. te spaja se tu sa baroknom punoćom boje i poteza. Nebeska bića i prikaze on slika lakoćom genijalnog improviza-
XI. tora, bez ikakve tektonske solidnosti, uvijajući ih kao lutke od draperija, slijedeći samo svoju kapricioznu maštu. Posljednja glorifikacija je ona "Sante Mora" u Rotondi u Rovigu iz 1655.

XIII. Isti dekorativni ukus Maffeia pokazuju i plafoni Biblioteke i sale Brustolon u Ca'Rezzonico. To su ale-
XIV. gorije božanstava, ili elemenata, od kojih "Diana" i "Zephir" predstavljaju, možda, najbolje primjere u smjelim skraćenjima i gustim, smedjim i zlaćanim bojama. I počevši od ovog razdoblja 5.decenija Maffei se na neki način staložio u toj svojoj umjetnosti, koja se i dalje
XVII. produžava. U "Sv. Trojstvu" iz 1651. proporcije su fantastično produžene, sve je bizarno, a kolorit u modernim disonancama. No ciklus u O r a t o r i j u sv. N i k o l e u Vicenzi je možda najdragocjeniji.

XVIII. Prvo djelo prikazuje Č u d o u K o r d o b i, a datira iz 1655. Tijela kao da ne postoje pod draperijama, sve se pretvorilo u mrlje i u maske. Slijedeće go-
XIX. dine nastalo je Č u d o u P e r u g i, zatim Č i -
XX.XXI. s t i l i š t e. Sve je vizionarno i pokrenuto, napućeno neobičnim bićima.

U Rotondi u Rovigu, gdje se nalaze tri njegove
XXIII. glorifikacije (1646-1655), nalaze se i P r i k a z a - n j e u h r a m u i K r u n j e n j e D j e v i - c e. Svaki detalj ovih velikih kompozicija zaslužio bi posebnu ilustraciju, a tako isto slike u Bresciji i oko-
XXVIII. lici: P r o c e s i j a u staroj katedrali je nedo-
XXX stižno djelo sa nizom lica jedva sugeriranih, sa oštrim kontrastima, i vanrednim ritmom mase i rasvjete. I
XXXI. Č u d o sv. A n t u n a je blistava barokna inscena-
XXXII. cija, zatim Č u d o sv. M a r t i n a, pa Č u d o sv. B a r t o l o m e j a iz Carpenedola, no svi ti martiriji duhovno ostaju sasvim prazni, bez imalo sa-

osjećanja i religioznog sentimenta. Martirologija pretvorila se u teatar. "Prije Mazzonija, Crespija i Magnasca, on uvodi u sakralno slikarstvo fantastični i groteskni elemenat, koji je stilistička nužnost njegove lične vizije" (N.I.)

No pored toga postoji cio niz manjih djela, od
XLI. kojih su neka neobične ljepote. Tako je M i l o n K r o t o n s k i iz gal.Querini-Stampalia divna slika, bačena na platno u jednom zamahu.

Nova faza posljednjih godina koja kao da najav-
LX. ljuje 18.vijek javlja se osobito u "Oratorio delle Zitelle" u Vicenzi. P o č i n a k n a b i j e g u s prozirnim bijelim andjelima je sav sazdan iz najdelikat-
LXII. nijih kromatizama, u jednoj pjenušavoj tehnici. V i z i t a c i j a je upravo čudesna u svom manirističkom potezu, koji sjeća na El Greca, ali bojom i namazom kao
LXV. da anticipira Guardija, dok u U z a š a š ć u barokna fuga raste do paroksizma, osobito u bradatim glavama uznemirenih apostola.

Vjerojatno poslije 1657. Maffei je prešao u Pa-
LXIX. dovu, gdje nastaje nekoliko posljednjih djela: S k u p-
LXX. l j a n j e m a n e u s. J u s t i n i, P o k l o n s t v o k r a l j e v a kod Filipina, gdje je ostavio više svojih djela.

Izmedju 1645. i 166o. Maffei je vladao venecijanskim slikarstvom. On utječe na kasnijeg Mazzonija, na Pietra Vecchija, Pietra Liberi, Andrea Celestija (luneta u S.Zacaria), A.Carnea, a kasnije na Seb.Riccija, pa i na oba Guardija.

PIETRO VECCHIA (16o5-1688),

koji je osim toga na bijedan način podražavao Giorgionea
~~33~~ Fiocco i Romanina, a oscilirao je i prema drugim uzorima. Tako
34 prema Renieru (D j e v o j k a - Karlsruhe), a i u R a s p e ć u iz San Lia nalazimo čisti plagijat prema Saraceniu. Nezgrapan je i u Sv. J u s t i n i, koja ima čast da bude izložena u venecijanskoj Akademiji, te u nekim genre slikama. Imamo dakle jednu labilnu situaciju sasvim epigonskog karaktera, te bi škola Padovanina slabu uslugu učinila venecijanskom seicentu, da nije proizvela još dva slikara osobitih vrijednosti, Carpionija i Forabosca.

GEROLAMO FORABOSCO (16o4-1679)

Iz Padove bio je solidan slikar, izraziti kolorist, koji polazi u početku potpuno od Padovanina. Nije volio velike religiozne kompozicije, koje bi ga silile na brzinu i površnost. Sva virtuoznost njegovog finog slikarstva dolazi do izražaja u p o j e d i n a č n i m f i g u r a m a i l i p o l u f i g u r a m a. Tako u najljep-
35 šem od nekoliko njegovih D a v i d a, u onom iz Bologne nesumnjivo su složeni utjecaji ne samo Padovanina i ve-

necijanske tradicije (Tizianove lazure) nego i Albanija.
Strozzia i Lissa. Fantastičan sklad boja daje ovom liku
neki romantičan i bizaran pečat. Izbjegavajući veliku kom-
37 poziciju, Forabosco je dao najbolje vrijednosti u por-
tretu. Fiocco primjećuje, kako i tu on često stoji pod
uplivom raznih tradicija (Lotta, Palme Vecchia, Tiziana-
38 na), a njegova divna M e n i c h i n a P a d o v a n a
(Gal.Corsini,Rim) bila je pripisivana Velazquezu. Ne tre-
ba zaboraviti da je i Velazquez 1651. bio ponovo u Ve-
neciji. I upravo ovaj ženski portret pokazuje svu vri-
jednost ovoga inače malo poznatog slikara.

GIULIO CARPIONI (1611-1674)

takodjer je preko Padovanina našao put do Tiziana, ali
4o sa dobrim crtežom i tjelesnom odredjenošću, koja ukazuje
41 na brescijansku školu. On je u osnovi profani slikar, če-
sto vrlo plodan i sretan u invenciji. Njegove slike u
Vicenzi i u Dresdenu ipak pokazuju, usprkos sve svježine
invencije, osjetljivo siromaštvo kolorita.

Nakon P i e t r a d a C o r t o n e došao je
u Sj.Italiju oko polovice stoljeća L u c a G i o r-
d a n o. Od njih potječe široka struja dekorativnog zid-
nog i stropnog slikarstva. To je bilo upravo ono, što
je nedostajalo dotadašnjoj likovnoj obnovi seicenta.

42 F r a n c e s c o R u s c h i iz Rima, prema
43 Temanzi učenik Cavalier d'Arpina, radio je u Veneciji oko
polovine stoljeća. Preko Luke Giordana primio je i on
caravaggeskne momente t.j. napuljske.

Ali Luca Giordano djelovao je na veliko mnoštvo
mladih slikara, koji su prihvatili njegovu slobodnu,
skicoznu maniru, a sve je natkrilio daroviti slikar iz
Friula

ANTONIO CARNEO (1637-1692)

44-45 "Porezni novac iz Udina"(S.Giacomo) jasno odaje njegovo
Benno porijeklo od Giordana i njegovog slobodnog i mekog na-
Geiger, čina. U mnogim malim bozzetima Fiocco pravilno zamjećuje
A.Carneo, upliv slobodne i brze manire Maffeia, kao u " I g r a-
sl.115 č i m a k a r a t a".

GIAMBATISTA LANGETTI (1625-1676)

Fiocco je Cortonin učenik još u Rimu, uvijek sa teškom tjeles-
48 nosti i teškim sjenama, ali najbolji predstavnik te gru-
pe je

KARL LOTH (1632-1698)

49 iz Münchena, no odgojen u Veneciji, kao učenik P.Libe-
5o rija.To je značajan slikar ove druge polovine stoljeća,
koja je već pobrala plodove trojice obnovitelja kao i
Cortone i Giordana. Vrlo sličan njemu, ali s mnogo više
sklonosti za velike forme bio je

ANTONIO ZANCHI (1631-1722)

ima njegovih slika u Münchenu i u Beču (Lichtenstein)
51 dok sve tri slike u Veneciji pokazuju još jasnije upliv
52 Luke Giordana, sa crveno vinskim koloritom, koji je u-
općе karakterističan za ovo razdoblje.

Tako je kraj 17.st.obilježen osim sa nekoliko zanimljivih talenata (Carneo) i sa mnoštvom umjetnika od osrednje darovitosti, koji ipak pokazuju znatnu živost i sposobnost primanja različitih upliva. Moglo bi se još nabrajati manjih imena: *Pietro Bellotto*, *Cian Antonio Fumiani*, *Giuseppe Diamantino*, *Nicollo Bambini*, *Antonio Balestra*, *Antonio Bellu-*
55 *ci*. Osobito je uporna i relativno plodna bila *Zanchieva škola*, koju je produžio *Antonio Molinari*, a i sam Piazzetta, te *Francesco Trevisani*, koji je preselio u Rim.

Ali uvod u umjetnosti XVIII.st.najočitiji je u *portretu* i u *veduti*, koje vrste već sada nalaze svoja dva odlična zastupnika. A to su vrste tako karakteristične za stoljeće koje dolazi. Prvi je

SEBASTIANO BOMBELLI (1635-1716)

iz Udina, sa Strozzievom tradicijom u lijepom koloritu,
a posvetio se sasvim portretu, sjedinivši svu venecijan-
56 sku i friulsku tradiciju. Od 1663. počinju njegova puto-
vanja, a ujedno i njegovo zrelo razdoblje, sa kojim inicira *venecijanski gala portret* settecenta, upliviše na Casanu i Kupetzkog, a osobito na V.Ghislandija iz Bergama. Nekoliko njegovih portreta
iz zbirke Guerini Stampalia dat će nam primjer njegove
Fiocco portretne umjetnosti, osobito *portret Pro-*
57 *kuratora* u cijeloj figuri.

LUCA CARLEVARIS (1665-1731)

takodjer iz Udina, koji se u Rimu bio razvio, pod upli-
58 vom rimskih pejsažista i samoga *Vanvittellija*,
u osrednjeg slikara. Zaslužan je u toliko, što je osnovao venecijansko vedutno slikarstvo, ali njegove vedute tvrde i bez atmosfere mogu se lako prepoznati i po mnogim figurama koje stavlja kao štafažu. Pa ipak je to bio *početak velike linije mletačkih vedutista XVIII.st., koja će doseći svoj vrhunac kod Francesca Guardi*.

III. KASNI BAROK I ROKOKO

Pevsner je početak kasnog baroka postavio oko 1650.god. i to sa karakteristikom *prijelaza na izvanjsko i površno*. U izvjesnom dijelu ta je postavka nesumnjivo točna, koliko god izvjesne kasnije pojave (Crespi, Magnasco) značile unoše-

nje nekih vrlo dubokih duhovnih kvaliteta. U svakom slučaju mora se prihvatiti da u generalnoj liniji kasni barok i u Italiji označava *daljnju laicizaciju umjetničkog stvaranja*. To je uostalom završno stoljeće talijanske umjetnosti i taj osjećaj *deklinacije* (ne po vrijednosti, nego po karakteru - kako dobro primjećuje Pevsner) osjeća se u svim školama: u *klasicizmu rimske linije*, *kao i u rokokou venecijanske*.

1. Napuljska škola

Rolfs 114 Salvator Rosa umro je 1675., a njegov učitelj, koji ga je bio i uveo u genre bitaka i pejsaža, *Aniello Falcone*, g.1665. Falcone je imao još jednog zanimljivog učenika, slikara genre i uličnih napuljskih scena, po imenu *Mico Spadaro* (1612-1679), autora slika "*Revolucija* 1647" i "*Kuga* 1656".

Ali veliku historiju zastupao je polovinom stoljeća i u njegovoj drugoj polovini veliki slikar napuljske škole

MATTEO PRETI (1613-1699)

Pevsner 15o Nemiran duh, koji je proputovao pol Evrope, boravio je u Napulju samo neko vrijeme 1656-166o., a od 1661. radi neko vrijeme na Malti, šiljajući posvuda svoje slike, radjene u tamno smedjim tonalitetima sa nenadanim i oštrim svjetlosnim efektima. U njemu je velika tradicija Caravaggiove škole našla svoj zreo nastavak.

Rodjen je u Calabriji, te je i dobio nadimak Calabrese, a učio je u Rimu, a zatim u Cento kod Guercina, te se njegova snažna i tamna slikovitost i zasniva poglavito na Guercinu, osobito na njegovoj prvoj fazi (Sv. Petronilla). Nakon toga je putovao po Francuskoj, Belgiji i Španjolskoj; zatim je dekorirao crkvu *Carmena u Modeni* (Raj) i dovršio Lafrancove freske u *S. Andrea della Valle*, a u Napulju u *S. Pietro a Mejella* "Historije pape Celestina V." i "Sv.Katarine Aleksandrijske", koje su svojom širokom slobodom prestrašile siromašne fratre, ali oduševile Lucu Giordana. Nakon toga opet živi na Malti, gdje je ostavio mnoštvo svojih radova.

Njegovo porijeklo od Guercina očito je na pr. u "*Razmetnom sinu*" iz Napuljskog muzeja, ili čak na visokoj oltarnoj slici kuge, na kojoj su i tipovi i tonaliteti doista Guercinovi, ali kompoziciono ona očito ulazi u mnogo višu fazu baroka. A ipak se u podlozi te umjetnosti *osjeća substrat stare napuljske tradicije Caravaggia i Batistella*, kako se to vidi na "*Juditi i Holofernesu*". To su iste duboke sjene, ali mekša modelacija na fizionomiji. No obje njegove *Gozbe* iz Napuljskog muzeja, duboke u prostoru, ali sa po-

Rolfs 127

nešto rasijanom kompozicijom, daju nam najljepši primjer ovog tipično napuljskog baroka. Osobito je ta rasijanost očita na slici "*Absalon ubija brata*", a
126 ništa manje i na "*Baltazarovoj gozbi*", koja je klasičan primjer kasnobaroknog nerazgovjetnog i zasjenjenog komponiranja i čitave ove komplikovane igre sa svijetlom, koja vuče svoje porijeklo iz stare tradicije Caravaggia.

Ali tendencu prema površnom i blistavom slikarstvu, koju je Pevsner istaknuo kao bitnu za umjetnost visokog baroka, doveo je do vrhunca genijalan umjetnik baroknog razdoblja

LUCA GIORDANO (1632-1705)

Prozvan Fapresto zbog svog nevjerojatno brzog rada, Luca Giordano je dostigao u XVII.st. slavu kao nijedan drugi talijanski slikar, obožavan u domovini i izvan nje. Bio je to zaista umjetnik neiscrpne fantazije i ogromne plodnosti (Baldinucci spominje brojku od 5000 uljenih slika, pored nepregledne površine freskiranih zidova). I ne može se čak govoriti niti o slabom kvalitetu ili aljkavosti, jer je njegova invencija bila nepresušna, a znanje, koje je posjedovao imalo je tradiciju od nekoliko stoljeća. *U njegovom umijeću sabrala su se sva iskustva baroka*, tako da su mu sve tajne bile otvorene. Znao je doista raditi u svim manirama, kopirati i falsificirati, a izgleda da je njegov otac, prodavač slika, ta djela zatim dobro unovčio.

Obično se prihvaća da je bio učenik Ribere, ali vjerojatno je da je mali slikar kopirao njega, kao i sve ostale. Rolfs ("Geschichte der Malerei Neapels") točno primjećuje da je Giordanov način zapravo suprotan Riberinom, koji je polako i mučno slikao pred modelom. *Giordano je radio napamet, po sjećanju, improvizirajući svojom neiscrpivom fantazijom scene i situacije*, otud u njegovom slikarstvu tolika sloboda u modeliranju bojom i svijetlom i oni stražnji planovi, koji su tek označeni kistom, tako da
Rolfs 118 se prostor stvara pred nama s najvećom dinakimom. *Razbio je svojom neobuzdanošću sve akademske običaje u Napulju i Italiji, nastavljajući barok Pietra da Cortone na svoj, napuljski način.* Sve je kod njega lakoća i improvizacija, sa visokim smislom za boju i kompoziciju - pravi slikar talijanskog baroka. U jednom je danu znao dovršiti ogromnu fresku, i tako je u Napulju ostalo mnogo nje-
123 govih ciklusa (Riznica u San Martino, Gerolomini, Sv.Bri-
gita), a još više uljenih slika, od kojih se mnoge sada
127 nalaze u Nac.galeriji u Napulju. *Svadba u Kani* može nam tako dati točan pojam o toj umjetnosti, lakoj i površnoj, ali sa svom *virtuoznom igrom*
116 *rasvjete*, sa kojom on unosi u visoki barok novu kvalitetu. A isto tako nam portret iz iste galerije može

dati pojam o njegovom pastoznom načinu slikanja i upravo Rembrandtovskoj ljepoti materije.

Slikao je svugdje: u Španjolskoj, kao i u Firenzi. Bio je savremenik Bacicce i Pozza, dakle predstavnik k a s n o g b a r o k a. Claudije Coello, dvorski slikar Karla II., označio je njegovo značenje točno slijedećim riječima: "Eto slikara, koji će nas osloboditi mnogih grešaka, kao i mnogih skrupula".

Dobrim dijelom svoga rada pripada

FRANCESCO SOLIMENA (1657-1747)

XVIII.stoljeću, a po ugledu i slavi, koju je uživao može se uporediti samo sa Tizianom, Giordanom i Tiepolom. Vladari su mu vlastoručno pisali i molili ga za jednu
Rolfs 133-135 sliku. Teško je - kako Rolfs kaže - danas predočiti tu slavu, a još teže objasniti je.

Bit će da je slavna tradicija napuljske škole kod toga sudjelovala, a možda i činjenica, što vrhunac njegova stvaranja pada izmedju Giordana i Tiepola. Imao je Solimena s njima zajedničko samo neiscrpivu fantaziju i snažan dah dekorativnog komponiranja. Ali ono što ga razlikuje od njih, to je a k a d e m s k i k a r a k t e r njegovog slikarstva, koje je nastajalo skoro mehanički, po nekim ustaljenim šablonama. U prirodi je tih površnih kasnobaroknih, zapravo već akademskih umjetnika, da nemaju razvitka, te je tako i Solimena slikao u v i j e k j e d n a k o u svom virtuoznom, ali dopadljivom načinu, bez šarenila sa smedjim osnovnim tonom. Broj njegovih djela je upravo nepregledan, kao što je to često kod ovih baroknih slikara, ali bez one draži i raznolikosti, koju ima na pr. djelo Tiepolovo.

Učio je Solimena isprva kod Fr.Guarine i Francesca di Maria, ali pravi mu je učitelj bio Carlo Maratta, koji ga je u Rimu jedini oduševio. Izravno se je Solimena inspirirao na Pretiju,Giordanu i Pietru da Cortona, a za školu Carraccia smatrao je da je otvorila slikarstvu "zlatni put". No unatoč toga akademskog mo-
Rolfs 128 menta, koji je tako jak u umjetnosti Solimene ima kod njega toliko lakoće i ljepote u nepreglednom mnoštvu likova i prizora, koje je on islikao u raznim napuljskim crkvama (Gesu Nuovo, S.Maria dei Miracoli), a osobito se, možda kao najbolje njegovo djelo, ističe plafon u S a k r i s t i j i b e n e d i k t i n a c a. U crkvi T e n t i n a c a nalazi se "O b r a ć e n j e P a v l e o v o" i "P a d S i m o n a M a g a", opet lijepi primjeri napuljskog baroka.

Michel VII/1 sl.128 U zbirci Harrach nalaze se ili bar nalazile su se mnoge njegove štafelajne slike na biblijske ili mitološke teme, koje je on u svom dugom životu rasuo po svijetu, a koje je ponekad teško razlikovati od slika njegovih učenika, kao što su F r a n c e s c o d e
Rolfs 136 M u r a (1696-1782), G i a q u i n t o (1699-1765), zatim A. d e l l'A s t a, N. R o s s i, S c i p i o n e

C a p e l l a. U Rim je prenio tradiciju Solimene

SEBASTIANO CONCA (1679-1776)

i osnovao posebnu školu, koja često ima u nekim momenti-
137 ma osobite napuljske oznake, ali se u cjelini razvija
138 prema akademizmu Mengsova tipa. Ipak je jedan od učenika
Solimene napustio kasnije njegov način i prišao genre slikarstvu. To je

GIUSEPPE BONITO (1707-1789)

Michel slikar slikovitih scena: "T a j n o p i s m o" ili
129 "R a n j e n i k" (Italico Brass), radjenih na način
venecijanskog XVIII.st., sa mnogo osjećaja za boju i za svijetlo. To je već tipični predstavnik lakog talijanskog rokokoa.

2. Kasni barok u Rimu

U ravnoj liniji razvija k a s n i barok one tendence, koje je v i s o k i barok bio doveo do tako visoke razine. Linija velike stropne fresko dekoracije Lanfranco - Cortona nastavlja se sada u još većem razmjeru u g r u p i P o z z o - B a c c i c c i a - C o l i G h e r a r d i, a velika oltarna slika Sacchijeva povećava se i sistematizira u oltarnoj slici Maratte. Ali Voss pravilno primjećuje u svom djelu "Die Malerei des Barook in Rom", kako čitav taj veliki aparat kasnog rimskog baroka ne može sakriti u n u t r a š n j e o h l a d j e n j e. Nalazimo se samo na izgled na vrhuncu jedne blistave škole i teško da je jedno vrijeme ikada razvilo takav sjaj, takvu množinu dekorativnih vrijednosti kao upravo ovo jezuitsko slikarstvo na plafonima svojih crkava. Ustvari, prava veličina rimske škole minula je sa prvim decenijama seicenta, i teatralni patos, ingeniozan bez sumnje i velik po svom tadašnjem djelovanju, to je ovo što sada traje.

Treba u nizu tih velikih baroknih "iluzionista" spomenuti dva Lukežana

GIOV. COLI i F. GHERARDI,

koji su skupa studirali (Cortona) i radili kad su se, nakon boravka u Veneciji, gdje su došli pod upliv Veronesa, vratili u Rim 1669.g. i izradili sedamdesetih godina niz velikih radova i medju njima glavno djelo - dekoraciju
Voss v e l i k e s a l e p a l a č e C o l o n n a (1675-
306 1678) sa bitkom kod Lepanta kao glavnom temom. Ta veli-
307 ka galerija ostala je i kasnije kao jedno od najvećih
dekorativnih pothvata kasnog XVII.st. A stvarno značenje je zapravo kolorističko, jer Coli - Gherardi su, čini se, upravo na osnovi upliva Veronese - Coreggio, unijeli toplinu i sjaj sjeverno italskog kolorita i ponešto monotonu i indiferentnu skalu Pietra da Cortone. Njihovu koloristički finesu ne dosiže, ali ih u iluzionističkoj bra-

vuri daleko nadilazi jezuitski pater

ANDREA POZZO (1642-17o9)

Možemo ga istaći kao klasični primjer baroknog slikara.
Na putovanjima po Gornjoj Italiji i Emiliji sakupio je
Pozzo veliko znanje, koje mu je bilo potrebno, te je ra-
Voss dio u Modeni i Mondovi (Piemont). Bio je on slikar deko-
3o9-313 rater i arhitekt i sa velikom je vještinom znao produ-
Pevsner žiti iluziju crkvenog prostora prema gore, sve do otvo-
152 renih nebesa. To je ono tipično spajanje realne arhitek-
ture sa vizijama, koje je on od 1685. proveo u najvećem
razmjeru u Sv.Ignaciju. Sve je glasno i bučno, pretrpano
bojama i oblicima, jezuitski stil nalazi se na svom apo-
geju. Ali sve je ujedno nošeno velikim majstorstvom, la-
koćom modelacije i invencije, kakva je bila dana ovim ba-
roknim majstorima na osnovi stoljetnog sakupljenog isku-
stva.

Umro je padre Pozzo u Beču, gdje je od 17o4. radio freske šireći u tim sjevernim školama veliku arhitektonsku dekoraciju rimskog tipa.

G.B. GAULLI - BACICCIA (1639-17o9)

iz Genove, ali školovan zapravo u Rimu, kao štićenik
Berninia. Njegov je nastup u Vječnom gradu čak nešto ra-
niji i od Pozza i od Colli-Gherardi. Godine 1665. isli-
Voss kao je on na pandantivima S.Agnese in Agona freske, koje
317 su iznenadile svojom slikovitošću i mekoćom.Za razliku
318 od Pozza, Baciccia stavlja težište na l j u d s k i
lik, plastičan i dinamičan, tako da njegovo slikarstvo
djeluje kao slikarski pandant Berniniju, samo što je ži-
votnosti i temperamentu Berninija on dodao svoje sjajno
sjevernoitalsko nijansiranje boja. Inače je to umjet-
nost isto tako ljupka i senzualna, privlačna ali i povr-
šinska - tipični barok iz druge polovine seicenta.

Oko 167o. započeo je njegov veliki rad: dekoraci-
ja glavne crkve isusovačkog reda I l G e s u (do 1683).
319 Baciccia je sasvim izmijenio interieur, ali nije išao na
32o arhitektonski iluzionizam, kao kasnije Pozzo u S.Ignazio.
321 Slikao je pandantive, kupolu, apsidu i središnji svod.
Sve je to puno svijetla, koje se ruši iz visina preko
nepreglednih gomila tjelesa. Tjelesa prelaze i izvan ru-
ba freksiranog polja. Prokletnici, koji se ruše u ponor
mogu nam poslužiti kao primjer tog slikanja na pozadini
teške barokne dekoracije.

A ima još nešto što je ovog slikara činilo sličnim Berniniju. To je umjetnost portreta. Njegov Klement IX. isto je tako bravurozan u površinskim efektima, kao i u zahvatu unutrašnje psihike modela.

To je jedna linija rimskog baroka, koju nastavlja, odnosno nadopunjuje, cio niz manjih imena: Giov.Odazzi, Lod.Mazzanti, Gugl.Cortese, Daniel Seiter iz Beča (uč. Carl Lotha u Veneciji), G.M.Morandi.

Drugu liniju zastupa akademska tendenca, koju predvodi stvarni vodja rimske umjetnosti u drugoj polovini XVII.st., sljedbenik Sacchija, Poussina, Renija i sveg klasičnog, što je dala Italija od Rafaelovih vremena. To je

CARLO MARATTI (1625-1713)

Mengs je kasnije za Marattu rekao da njemu treba
zahvaliti što rimsko slikarstvo nije zapalo u ponore kao
na drugim mjestima. On je uistinu bio protuteža dekora-
tivizmu Cortone, Gaulia i Pozza sa svojom strogom kompo-
Pevsner zicijom i suzdržanom osjećajnošću. Nadovezujući na A.
153 Sacchija, a preko njega na Carraccia, Maratti se izriči-
Voss to borio protiv smjera P.da Cortone, koji da svojim pre-
135-152 tjeranostima vodi do propasti slikarstva. T o j e u
s t v a r i b o r b a j e d n o g e k l e k t i č n o g
a k a d e m i z m a p r o t i v r a s p o j a s a n o g
b a r o k n o g h e d o n i z m a: umjetnost ne smije
biti "larva" ni "fantazma" nego "čist" i "jasan" otisak
stvarnosti. On je otklonio iluzionističko slikarstvo,
radjeno na bazi perspektivne vještine, te je - nasuprot
Pozza - perspektivu označio kao za slikara sasvim se-
kundarnu kvalitetu, a nije bio oduševljen niti anatomi-
jom. Linija je za njega bila nosilac doživljaja, meka
i povodljiva, i uslijed nje Maratti je, mislim, postao
najveći slikar oltarnih kompozicija, kojeg je rimska ško-
la dala nakon A.Carraccia.

Ali već Burckhardt je Carlu Maratti prigovorio po-
manjkanje individualne topline. Izraz uzvišenog i pate-
tičnog potisnuo je doista na tim njegovim klasičnim ili
Voss bolje klasicističkim kompozicijama sve intimno i lično.
349 On, koji je zapravo bio dobar opservator (kako se to vidi
na prekrasnom portretu Klementa IX.), uzdigao je ideali-
zacijom svoje modele redovno d o p r a z n e s h e -
m a t i č n o s t i. Nije kodtoga pomoglo niti svo bogat-
stvo nijansiranja, koje je Maratti znao razviti u mode-
liranju, u prijelazima prema zasjenjenim dijelovima.

Voss pravilno primjećuje da je C.Maratti četvrti
veliki "caposcuola" rimskog slikarstva. Njegov utjecaj
je doista bio velik, ali bilo je to već vrlo kasno doba
baroka, bez svježine i bez naivnosti. Stvarno je Maret-
tijevom slikarstvu najviše nedostajao onaj neposredni
naivni odnos prema prirodi, a kod njegovih se sljedbeni-
Voss 353 ka jednostavnost ovog patetičnog klasicizma još poveća-
354-356 la. To su N.Berrettoni, Gius. Chiari, Giacinto Calan-
357-358 drucci, G.Passeri. Medju njima najviše se istakao
359

BENEDETTO LUTI (1666)

Voss iz Firenze. U Rimu se je priključio Marattinom akademiz-
359-366 mu, te je u njegovom tragu došao do nekog slikarstva op-
terećenog u boji i u chiaroscuru, često i odviše sladunja-
vog i neiskrenog.

3. Rokoko i klasicizam u Rimu

Sa tim epigonima kasnog baroka kao da su presahnuli stvaralački izvo ri Rima. Oko 17oo. katolicizam je, sa propašću španjolske moći, izgubio svoje historijsko i kulturno značenje, a sa njime i Rim kao centar umjetničkog kretanja. I novi klasicizam, koji se u to javljao s oslonom na antikni Rim, imao je retrogradno, negativno djelovanje na ulogu i značenje modernog baroknog Rima. No izmedju opadajućeg baroka i tog novog klasicizma, koji nastaje, Hermann Voss je istaknuo razdoblje t.zv. "rimskog rokokoa", premda sam priznaje, da se ne može govoriti o jedinstvenoj fizionomiji stila. U duhovnoj atmosferi Rima nedostajao je osnovni elemenat feminog i erotičnog. Javila se kod

FRANCESCA TREVISANI (1656-1746)

Voss 377 b izvjesna koketerija, ali mnogo izrazitije kod kabinetskog i mitološkog slikara

MICHELE ROCCA (167o-1751),

384 b kod koga se javljaju najviše oni vulgarni ženski tipovi francuskog rokokoa. No možda je najkarakterističniji za
385 ovaj rimski settecento slikar

ANTONIO AMOROSI (c.166o-iza 1736),

koji je iza 17oo.postigao veliku popularnost svojim bam-
398 bocciatama, genre slikama sa djecom, starcima i uličnim
399 scenama i ne može se osporiti da je Amorosi imao mnogo
34o b osjećanja za te teme. Slikao je i monumentalne slike samo da pokaže kako se i on može uzdići iznad ovih trivijalnih tema, zbog kojih su ga napadali. Ali njegova vrijednost ležala je u genreu, koji je radio širokom i sigurnom penelatom i zanatskom vještinom, koja je bez sumnje daleko od slikarske profinjenosti Vermeera i Chardina, ali naprama baroknom crkvenom slikarstvu to njegovo slikarstvo značilo je nesumnjivo oslobadjanje novih mogućnosti.

Treba na ovom mjestu spomenuti i slikarstvo ruina, a r h i t e k t o n s k u s l i k u uopće, koja je u Rimu uvijek sačuvala neku hladnu objektivnost, za razliku od napuljske u g o d j a j n e p e j s a ž n e s l i k e. Romantizam Salvator Rose samo je djelomično bio uhvatio korjena i u Rimu, tako da bi arhitektonske vedute i prospekti vječnog grada bili spali na beskrvnu deskripciju, da nije iza 1715. došao u Rim genijalan slikar tog genrea

GIOVANNI PAOLO PANNINI (1691-1764/5)

Proizašao je Paninni iz škole quadraturista N a -
Voss t a l i, jedne obitelji, koja je mnogo djelovala u Cre-
388-396 moni,Piacenzi i Parmi. Došavši u Rim radio je mnoge de-

koracije po rimskim palačama. Čini se,da je tek krajem dvadesetih godina prešao na genre, u kojim je postao slavan: na arhitektonske vedute i ruine. Slijedećih decenija izradio je mnoštvo takvih slika, sa mnogo fantazije i invencije, koje je redovito potpisivao i datirao. Često su to varijacije na temu rimskih ruševina, ali često i sasvim maštoviti ansambli. On je u toj slikarskoj vrsti stvorio uistinu nešto novo, što se sasvim razlikuje od starog quadraturnog slikarstva, od slikarstva G i o v a n n i G h i s o l f i j a ili A n d r i j e L o c a t e l l i j a.Ako ga usporedimo sa vedutistima venecijanskog settecenta, Voss pravilno primjećuje da Paninni ispada i odviše suh i monoton u slikarskoj izvedbi, ali ostaje uvijek dobar crtač, invenciozan i siguran u prostornoj dispoziciji arhitektonskih i figuralnih elememata. Za razliku od Guardijevih s i n t e t i č k i h slikarskih zahvata, Paninnijevo slikarstvo ostaje uvijek jasno u arhitektonsko plastičnom smislu, gradjeno na vjernoj opservaciji i oblikovanju detalja.

Njegovi sljedbenici nastavili su ovaj genre s većim ili manjim modifikacijama, a njegov utjecaj osjeća se osobito u francuskom slikarstvu sve do Cl.J.Verneta i Hubert Roberta.

Slike koje se nalaze u Strossmayerovoj Galeriji u Zagrebu su drugorazrednog kvaliteta i pripadaju nekom njegovom sljedbeniku ili imitatoru.

K l a s i c i z a m

javio se, prije Mengsa, sa nekoliko slikara, koji su ga postepeno pripremali. Prvi je

MARCO BENEFIAL (1684-1764),

Voss 402,403 koji je u nizu dalekih Caravaggijevih sljedbenika ipak pokušao da oživi beskrvni klasicistički manirizam vraćanjem na model i na prirodu. Ali to mu je samo ponekad uspijevalo, kao u "S m r t i sv. M a r g a r e t e" iz Cortone (Aracoeli). Ne može ga se, prema tome, smatrati nikakvim reformatorom, premda se spominje da je kroz pola dana znao deklamirati protiv manirističke izvještačenosti i pomanjkanja studija po prirodi. U praksi samoj on je upadao u slične greške, koliko god se njegova dramatska patetika razlikovala od one njegovih suvremenika.

Njegova je zasluga što je uveo r a d p o m o d e l u u rimskoj školi, tako da je i mladi Mengs sa 13-15 godina radio neko vrijeme u njegovom atelieru.

Jedan Francuz, koji je od 1728. živio u Italiji, spada takodjer u ovaj krug. To je

PIERRE SUBLEYRAS (1699-1749)

Za razvoj klasicizma ima veliko značenje upravo

radi svoje trijeznosti i štedljivosti sredstava. Čini se
Voss 404 da je taj način daleko više odgovarao monumentalnom i dramatskom osjećanju Talijana, nego li efekti Natoira i Lebruna. Subleyras je znao da spoji slikarsku vještinu francuskog XVIII.st., plemenitost crteža i geste, sa izvjesnom veličinom i mirom, koji su se izvrsno uklopili u rimsku tradiciju. Slikao je svoje crkvene slike sa ograničenom ali distingviranom kolorističkom skalom; dovoljno
405 je vidjeti njegovo "Č u d o sv. B e n e d i k t a" (S. Francesca Romana"). Možda će nam veliko "R a s p e ć e" iz Brere pokazati još bolje razinu tog slikarstva bez dublje umjetničke inspiracije, ali sa nesumnjivim slikarskim znanjem i zanatskom vještinom. - Netko je rekao da je

POMPEO BATONI (1708-1787)

Voss 406 posljednja manifestacija talijanskog duha u slikarstvu
407 Rima. A biograf Boni napisao je, da je Mengsa filozofija učinila slikarom, a Batonija priroda. Tipičan majstor prelaznog razdoblja (izmedju baroka i klasicizma), bio je Batoni slavan u svoje doba. Osjetivši nagonsku odbojnost prema suvremenom manirizmu Conke, Masuccia, Trevisania, Batoni se priklonio smjeru Benefiala, tako da ga se može smatrati p o s l j e d n j i m i z d a n k o m v e l i k e r i m s k e l i n i j e R a f a e l -
408 C a r r a c c i. Imao je darovitost za mali format i ljupke male stvari, te nikad nije postigao pravi smisao
411 za monumentalno slikarstvo. Vidi se to i na "P a d u S i m e o n a M a g a " (sa kojim je doživio neuspjeh, jer nije bio postavljen u baziliku sv.Petra. Kompozicija je forsirana tranzitornim situacijama i opterećena tjelesima i ekspresijom. Sada se nalazi u S.Maria dei Angeli. A ipak su njegove velike oltarne kompozicije uvijek nove i s mnogo invencije, često i sa mnogo slikovitosti i luminističkih efekata i možda se u vještoj primjeni svijetla i sjene i sastoji njegova najbolja vrijednost.

Razvio se do vrhunca oko 1750., ali teško bi se moglo reći da njegov razvoj ide prema jačanju klasicističkih oznaka. Nježnost i idiličnost je ipak bitno u njegovom talentu - dovoljno je vidjeti njegovu poznatu
412a B o g o r o d i c u iz Galerije Borghese, da se, u relaciji prema renesansnim primjerima, uoči bliskost francuskom rokokou.

No pravi rimski klasicizam XVIII.st.počinje zapravo pedesetih godina sa Mengsom i Winkelmannom. O n j e u s t v a r i p l o d n j e m a č k o g k l a s i c i s t i č k o g s t r u j a n j a p r e n e s e n o g n a t a l i j a n s k o t l o. Sasvim je sigurno da Mengs nikad ne bi bio došao do onih konzekvenca bez estetičkog sistema Winkelmannova, koji je izgradjen kao reakcija francuskom rokokou u Njemačkoj. Njemački arheolog i teoretičar W i n k e l m a n n (1717-1768) napisao je 1755.g.svoje djelo "Gedanken über die Nachahmung der griehischen Werke", prvu ekspoziciju svojih misli, koje će kasnije 1764. sistematizirati u "Ge-

schichte der Kunst des Altertums". Ta se misli uglavnom svode na slijedeće: 1. Ljepota je jedna, a nije višestruka; 2. Budući da je ona, kao tipična općenitost, već bila ostvarena kod Grka, ne preostaje drugo nego imitirati ove, da bi se dostiglo veliku umjetnost; 3. Kako su slikarska djela Grka nestala, moramo se učiti na njihovoj skulpturi. Ali to je uglavnom svejedno, jer pravu vrijednost djela ne čini boja, svijetlo ili sjena, nego plemeniti obris (die edle Kontur).

To je tipična idealistička estetika sa bezličnim i uniformnim a p s o l u t n i m i d e a l o m kao ciljem, ustvari mrtvom shemom jedne minule umjetnosti. A da nevolja bude veća, taj ideal, ta antikna skulptura u koju se trebalo ugledati kao u nedostižni uzor, bila je samo grčko-rimska skulptura i z e p o h e d e k a d a n s e, uglavnom više ili manje vjerne rimske kopije. Ta je teorija bila pogubna za njemačku umjetnost, ona ju je sterilizirala kroz pola stoljeća; a ona i stoji na početku onog petrificiranog akademizma, koji je vladao do našeg vijeka. A bila je osobito pogubna za slikara, koji je postao nosiocem Winckelmannovih ideja u praksi, za

ANTONA RAFFAELA MENGSA (1728-1779)

Rodjen je u Češkoj od porodice danskog porijekla i bio predistiniran od oca za slikara. Dobivši stipendiju bio je već sa 13 godina u Italiji i radio neko vrijeme kod Benefiala. Kao dvorski slikar u Dresdenu ide opet u Italiju 1746. i zatim 1752., kad se je 1755. sreo sa Winckelmannom. G.1761. je prvi put u Madridu, gdje reformira akademiju u klasicističkom smislu.

U historiji umjetnosti njegovo je ime došlo u sjenu Winckelmannovu, kao što je uopće klasicistička teorija u njemu ubila pravog stvaraoca. No mora da su u njemu kao i u Winckelmannu postojali neki kulturno historijski preduslovi, koji su uvjetovali ovu rigoroznu recepciju stranih oblika. Ipak, kako Voss primjećuje, možda su oni upravo u toj strogosti i ukočenosti, kojom su shvatili klasicizam, očitovali neke svoje nacionalne osobine. T e o r e t s k i s u o b o j i c a b i l i p r e m o ć n i s v o j i m s a v r e m e n i c i m a u I t a l i j i i t i m e t r e b a o b j a s n i t i n j i h o v v e l i k i m e d j u n a r o d n i u g l e d.

Što se tiče Mengsova kreativnog potencijala, on nije bio velik. Preuzeo je klasičnu tradiciju Rima, te tako imamo zanimljivu situaciju, da je jedan sjevernjak u Rimu morao podsjetiti Rimljane na veliku već izumrlu tradiciju. J.Burckhardt je kasnije opazio da "nakon toliko ekstaza jednog podivljalo afekta njegove slike na svodovima daju ponovno slutnju jednog uistinu monumentalnog stila."

Moschini 19

Kako taj stil izgleda možemo najbolje vidjeti na

Voss 419 njegovom glasovitom "P a r n a s u" iz Ville Albani (1760-1761). Pod utjecajem svog prijatelja Winckelmanna i svoje klasicističke teorije, izradio je tu Mengs jednu antibaroknu i sasvim neslikovitu kompoziciju, hladnu i odbijajuću. Nisu ništa bolje ni kasnije dekoracije pa-
423 pinske C a m e r a d e i P a p i r i (1772-1773), kao ni manje njegove slike mitoloških tema. No ipak je Mengs bio neosporan slikarski talenat. U vezi sa modelom kod portretiranja, taj talenat došao je do izražaja već u mladenačkim pastelima, a zatim u velikom broju portre-
422 ta. U prvom redu u A u t o p o r t r e t u iz Lenjingrada, a osobito u portretu njegova prijatelja opernog pjevača A n n i b a l l i a. Naravno da je u mnogim kneževskim portretima sam dvorski ambijent djelovao opet u izvjesnom negativnom smislu riječi, ali i tu neposrednost opservacije i vjernost materiji daje Mengsovim slikama svježinu, koju nemaju njegove tematske stvari.

Dva Austrijanca, C. U n t e r b e r g h e r i A. M a r o n, nastavila su, medju ostalima, Mengsov klasicizam u istom dogmatskom smislu. Vodila se u kasnom XVIII.st. u Rimu velika bitka izmedju Mengsa i P.Batonija i u tome se icrpio likovni život Rima (Moschini sl.24). Sa D o m. C o r v i, A. C a v a l u c c i i G i u s e p p e C a d e s nalazimo se već na pragu novog stoljeća.

Zanimljivo je zapaziti kako u kasnom baroku umjetnost Toscane nema niti neku snagu, niti odredjenost stila. Dok mnogi strani slikari rade u Firenzi (Giordano, Seb.Ricci, Crespi, Magnasco), neki Toskanci dali su izvjestan doprinos rimskoj školi (Luti, Batoni, Trabalesi). Ali kod kuće onih nekoliko preostalih umjetnika nije moglo stvoriti nešto, što bi nalikovalo na neku školu, kao A l e s s a n d r o G h e r a r d i n i (1655-1723) i kasnije G. D o m. F e r r e t t i, pravi predstavnik velikog makinoznog kasnobaroknog dekorativnog smjera.

4. Emilijanska škola

Nekoliko sretnih momenata istaklo je emilijansku školu medju ostalim pokrajinskim kompleksima. Izdvojit ćemo veliki opus porodice B i b i e n a, dekoratera, arhitekata, scenografa i grafičara, koji su kroz 100 godina radili u mnogim vrstama i dostigli medjunarodno značenje. Premda neki od njih, osobito Francesco (1659-1739) i Ferdinando (1657-1743) imaju i značenje za slikarstvo, mi ćemo ih dodirnuti drugom prilikom. Na početku kasnog baroka u Bologni nalazimo

CARLA CIGNANI (1628-1719)

koji je nastavljao kolorizam Guida Renia bez velikog talenta. Ipak on je, čini se, prenio osamnaestom stoljeću mnoga iskustva i znanja velikih bolognskih majstora. Njegov najbolji učenik u tom velikom dekorativizmu je

MERCANTONIO FRANCESCHINI (1648-1729),

koji je u Bologni otvorio veliku školu, skoro akademiju. Bio je spretan dekorator (Corpus Domini u Bologni), te je svojim svijetlim i prozračnim bojama ispunio mnoge crkve i interieure u Genovi, Modeni i Piacenzi. Od njega i Cignania potekla je velika grupa kasnobaroknih bolognskih slikara (Credi, Cavazzoni, Graziani, Bonesi, a medju posljednjima G a e t a n o G a n d o l f i.

Moschini 27

No, srećom, razvio se u Bologni slikar sasvim drugačijeg karaktera i mnogo veće umjetničke vrijednosti, koji predstavlja jednu od najzanimljivijih pojava emilijanskog settecenta. To je

GIUSEPPE MARIA CRESPI (1666-1747),

"Lo spagnuolo", osobit slikar, koji je značajan i zbog svojih odnosa prema Veneciji i primio je, kako upućuju posljednja istraživanja, snažan utjecaj onog bizarnog majstora venecijanskog seicenta, Sebastijana Mazzoni, da bi kasnije prenio svoje utjecaje na mladog Piazzettu, a još više na našeg Benkovića.

Ali njegove početke treba tražiti u bolognskom visokom baroku. Neposredni učitelj mu je Dom.Maria Canuti (162o-1684), pod kojim je studirao freske Carraccia u S.Michele a Bosco i tu izradio svoje prve radove. Od Canutia prešao je Cignaniju, kopirajući sa velikim uspjehom opet Carraccia, zatim Guercina i Baroccia. U Forliu djelovao je na nj. A. B u r r i n i svojim oštrim chiaroscurom (1656-1727), a na putovanjima Sjevernom Italijom djelovao je na nj M a z z o n i, a naravno i C o r r e g g i o.

Iz svih tih elemenata, ali poglavito iz elemenata Burrinija i Mazzonija na podlozi Guercina, stvorio je Crespi svoj izraziti stil, svoju slikovitu i sočnu maniru brzog "impresionističkog" slikarstva. Ono je, naravno, podijeljeno izmedju religioznih, mitoloških i genre prikaza, kojih na žalost nema mnogo.

G.Lorenzetti, La pittura italiano del settecento,sl. 14,15 Moschini 28 Pevsner tb.IX. Lorenz. 17

Dva stropa u P a l a z z o P e p o l i u Bologni (oko 1692.) spadaju medju njegove prve radove, a ljeto iza freska "Stagioni" pokazat će nam kako se Crespi i u dekorativnim radovima, svojom duhovitom invencijom odvaja od praznog baroknog dekorativizma bolognske škole. Možda tek nešto kasnije su obje slike iz bečkog muzeja, "H e r k u l i H i r o n" i "E n e j a, S i b i l a i H a r o n", na kojima se može pored Guercinovih zapaziti i uplive Pretia. Već u "P o k o l j u n e v i n e d j e c e (Uffizi), pojačavaju se njegove bizarnosti koje će doći osobito do izražaja u genre scenama iz svakidašnjice, kao u "O b i t e l j i s e l j a k a" iz Budimpešte. Ti su njegovi prizori vrlo živi i ujedno topli u svom nepretencioznom realizmu, često pune humora sa "vari giuchi e riflessi piu pittoreschi della luce", kako veli Lanzi. To je onaj bizarni živi "far di macchia"

Pevsner 16o koji i čini bit Crespijeve umjetnosti, a koji su najviše došli do izražaja u S e d a m s v e t i h s a k r a m e n a t a, koji se čuvaju u Dresdenu. Brzi udarci kista opisuju prizore i daju im neku osobitu dramatičnost. Na žalost, mnoge su Crespijeve slike uslijed loše tehnike potamnile, tako da se ponekad mnoge partije jedva naziru. Ima u tim djelima Crespijeve pune zrelosti toliko humanosti, da je još i sada osjećamo mimo samog motiva.

Čak i u portretu znao je Crespi postaviti neku bizarnu situaciju i oživjeti prizor svijetlom i akcesorijama, a Pevsner je pravilno zapazio kako su sve njegove slike praćene izvjesnom lakom ironijom. Crespi nije imao u Bologni darovitih učenika, ali zato je utjecao na mladog Piazzettu, a možda još i više na našeg Benkovića.

5. Genoveška škola

Nastavljajući genovešku (ligursku) školu XVII. stoljeća, treba upozoriti da ona neke osobite kasnobarokne oznake još nema, Možda će se ona javiti sa dekoraterima, osobito G r e g o r i om d e F e r a r i, no vrlo često javlja se u toj školi neki bizarni pitoreksni momenat, spojen sa živom naracijom. Na pr. kod

BENEDETTA CASTIGLIONE (161o-1665),

nazvanim "il Grechetto", koji je nesumnjivo imao i dodira sa Strozziem. Premda je školovan kod manirista (De Ferari, Paggi) brzo je evoluirao prema sočnoj kromatici i brzim udarcima kista, koji više sugeriraju nego što

Pit.gen. 49 grade formu. T j e r a n j e M a u r a (S.Luca u Genovi i "T j e r a n j e i z h r a m a" (Louvre), zatim mnoge manje slike odaju tu r o m a n t i č n u n o t u, koja će nas podsjetiti na Salvatore Rosu, pa i na Magnasca. "R e b e k a i I z a k", pa i "K i r k a" su tipične za tu fantastičnu Grechettovu umjetnost, punu duha i iznenadjenja.

Pored A.M.V a s s a l l i a, koji je imao dodira sa Grechettom, ali je bio u prvom redu animalista, treba još istaći glasovitog portretistu

GIOV.BERNARDO CARBONE (1614-1683),

koji je formiran kod A.D.Feraria i u Veneciji, ali i nosi jak utjecaj Van Dycka. A ipak njegovi portreti kao da su

Pitt.gen. mnogo oštriji u karakteriziranju, dovoljno je pogledati

57 P o r t r e t p r e l a t a (Palazzo Reale,Genova) ili

58 portret one ružne dame iz Gal.Sabauda. Trebalo je smjelosti i slikarskog poštenja da se udje u takvu oštrinu, koja nas može podsjetiti i na Goyu. Tako je i portret

59 velečasnoga G i r. S e r r e, pored svih akcesorija, upravo nesmiljen u svom realizmu, a glasoviti P o r t r e t d a m e iz Palazzo Bianco, pored sve Van Dyckovske koncepcije, takodjer ni malo ne laska svom modelu.

Bernardo Carbone je tom svojom snagom karakteriziranja svakako ne samo najbolji genoveški, nego i jedan od najboljih portretista talijanskog seicenta.

Velik dekorater correggiesknog smjera je

CASTELLO VALERIO (1624-1659),

Pitt.gen. učenik Fiaselle, studira u Milanu Procaccina, a zatim
64 u Parmi Coreggia, što se i vidi na njegovim slikama. Ima
65 boja Rubensovih i Van Dyckovih, ali treba medju njegovim
slikama istaći one, u kojima dolazi do izražaja oštra sli-
kovitost i ova već tipično genoveška silovita
romantičnost i formalna slobo-
da, koja će kulminirati kasnije
66 u umjetnosti Magnasca. Dovoljno je u-
67 kazati na "Jasle" ili "Poklonstvo kraljeva" (pri-
vatni posjed - Genova) tako slobodno komponiranim i sli-
63 kovitim u njihovom oštrom luminizmu, a najviše na "Pokolj u Betlehemu". U toj slobodi oblikova-
nja Valerio kao da anticipira Magnasca.

Samo ćemo spomenuti velike dekoratore Dom.
Piolu i Gregoria de Ferari, koji su
Moschini ispunili na kraju XVII. i početkom XVIII. mnogobrojne cr-
32 kve svojim dekoracijama. Isto tako Bartolomea
81 Guidobona, zanimljivog slikara morbidnih i ži-
82,83 vih scena i glasovitog u svoje doba portretistu G.M.
delle Piane (Il Mulinaretto). Sam Baciccia, koji je proizašao iz ovog genoveškog slikar-
stva, sa utjecajima Rubensa i Van Dycka, pripada po svom
djelu rimskoj školi.

Ako ne po svom djelu, svakako po svom umjetničkom porijeklu pripada bar djelomično Genovi jedan od najinteresantnijih slikara XVIII.st.

ALESSANDRO MAGNASCO (1677-1749),

Il Lissandrino, koji je inače veći dio života, pa i samo školovanje proveo u Milanu (kod F.Abbiati). Otkriven je u historiji umjetnosti od Bena Geiger tek 1914.g.koji je i popisao kasnije 276 njegovih slika. Fiocco je za njega pisao, da u polovici anticipira Goyu, a u 3/4 Daumiera. Nicolaus Pevsner je (u Thieme - Becker Lexikonu) upravo njegovu umjetnost uzeo kao primjer za svoju tezu o romantičnoj autoironiji kašnoga baroka, odnosno jednoga dijela rokokoka. Sa svojom nemirnom tehnikom Magnasco može već pre-
Mosch.35 ma predmetu svoga prikaza, proizvesti istovremeno pre-
težno karikirajuće i demonsko jezivo djelovanje. On se
Geiger I. uvijek nalazi na granici ovih dviju mogućnosti, a način
na koji on dočarava svoje i najmračnije vizije nosi uvi-
jek u sebi nešto istinito jednog čarobnjaka, kao i nešto
Pitt.gen. lažno jednog šarlatana. Treba se, dakle, čuvati ništa
94 manje jednog čisto artističko naturalističkog tumačenja
u smislu impresionizma, kao i jednog vizionarnog u smislu ekspresionizma. Magnasco ipak stoji uza sve osobitosti svoje ličnosti potpuno unutar tendenca svoga vremena,

t.j. prijelaza baroka u rokoko, i svoje generacije Crespija, Riccija i Solimene."

Pitt.gen. 95. Premda od svog oca Stefana nije radi rane smrti mogao naučiti ništa, ipak se u njemu produžio svijet umjetnosti Valerija Castella (učitelja Stefanova), kao i sve ono, često tako fantastično slikarstvo Genove, t.j. slikarstvo Castigliona u prvom redu, te bakrorezi Flamanca Cornelia de Wael, koji je širio u to vrijeme u Genovi Rembrandtov način. Pa premda u prvo vrijeme nije Lissandrino uživao osobita ugleda u Genovi, očito je da je plastiku i kolorizam Castella prebacio u macchinozne abrevijature i još brže udarce kista, a sadržaj još više uzdigao svojom upaljenom maštom u neki maštoviti svijet, kojega danas možemo usporediti samo sa El Grecom i Goyom. Što je mogao naučiti u Milanu? Kod Abbiatia samo tehniku, ali zato mnogo n a o n im M o r a z z o n o v i m f i g u r a m a e k s t a t i č n i h s v e t a c a. E k s p r e s i o n i z a m m a n i r i z m a d o d i r u j e se tako sa ekspresionizmom kasnog baroka, a zatim je mogao dobiti poticaje i od Tintoretta, osobito iz posljednjih njegovih pejsažnih pozadina. Pa od Ribere i još više od Salvatora Rose, od njegovih fantastičnih pejsaža i prizora. A fantazije i male deformirane figurine Callota bile su mu sigurno poznate. No bez obzira na taj složeni i sporedni problem umjetničkog porijekla Magnascoova, on ostaje kao nerazlučivi dio ovog talijanskog settecenta, kao zakoniti nastavaki najizrazitije oblikovanje svih onih bizarnih, kapricioznih pojava talijanskog baroka od Caravaggia i Rose do njega. Kao i Crespi u Emiliji, i Magnasco stoji u Genovi i Milanu kao posebna pojava medju mnogobrojnim kasnim dekoraterima, sintetizirajući u sebi najbolje i najslobodnije tendence baroka, te kao i Crespi djeluje znatno i na formiranje posljednje velike talijanske škole, t.j. na Venecijance, na oba Riccia i na Guardia osobito.

Pitt.gen. 97
Geiger, VIII.
Geiger VII.

Usprkos tomu, što je o njemu pisao suvremenik Ratti, koji ga je lično poznavao, ne zna se mnogo o njegovu životu, kao ni o njegovom umjetničkom razvitku. No zna se da je 17o3. bio kratko vrijeme u Genovi, a izmedju 1723. i 1727. neko vrijeme na toskanskom dvoru. Godine 1735. vratio se definitivno u Genovu. Sadržaj njegovih slika možda je doista teško odgonetnuti do kraja. U tome Pevsner ima pravo. Trebalo bi više podataka iz njegove lične duševne biografije, a i iz kulturno historijske atmosfere njegova vremena i okoline, u kojoj je živio. Je li taj sadržaj adekvatan onome Servantesa i Lesagea? Ili u muzici onome "Follie" Arcangela Corelli? Treba li u njemu vidjeti jednoga "le poete maudit" iz settecenta, misao koju Mario Bonzi odbija u "Conclusioni sul Magnasco" (Pit.gen. - Catalog della Mostra 1938)? Bonzi odbija i pomisao, koja je nekima pala na um: da je Magnasco cinik, koji ironizira kršćanstvo. Poznato je da je umro kršćanskom smrću, ali ipak gledajući njegove fratre u klaustrima i samostanskim interierima, na njegove deformirane oblike, nije moguće ne slo-

Pitt.gen. 91
96
loo
Geiger V.

žiti se sa Pevsnerovom misli: da u svemu tome ima mno-
Lorenz. go i r o n i j e, i da je stvarni sadržaj njegovih
19 slika d a l e k o od e k s t a t i č n e v i z i o-
n a r n o s t i m a n i r i s t a, a o s o b i t o
G r e c a.

U svakom slučaju, postao je Magnasco vanredan
22 kronista i ilustrator naličja društvenog života toga do-
23 ba. Sve što je osobito, ukleto i van svakidašnjice pro-
lazi njegovim slikama. Fratri u refektoriu i u studiu,
dugački i groteskni, kod jela i kod bičevanja; eremiti
i pustinjaci, razdrtih oblika, medju kamenjem, najčešće
u fantastičnim pejsažima, sa divljim spletom stabala i
granja, u smedjim i tamnim tonovima, dok iza krošanja
Lorenzet- probija nebo oštrog plavetila. I onda scene iz mučio-
ti 21 nica inkvizicije i neobični martiriji svetaca, kao onaj
Moschini Sv. E r a z m a i z M i l a n a; scene iz života šar-
latana i raznih putnika, kao C a n t a s t o r i e iz
zbirke Gatti u Veneciji; kao razni cigani, koji putuju
šumovitim pejsažima, praćeni odbljescima svijetla i o-
blacima na nebu. Druga strana života, ljudi iz baroknog
polusvijeta, ali uvijek poetizirani makar i groteskom,
uzdignuti često do demonskog jednom strahovitom snagom
apstrahiranja. No to apstrahiranje uvijek je točno dik-
tirano samim sadržajem i umjetničkim htijenjem d a s e
b i t n o s t s i t u a c i j e i s t a k n e d o
k r a j n j i h g r a n i c a m o g u ć n o s t i. Nema,
dakle, kod Magnasca ni traga formalizmu, stvarni sadržaj
djela odredjuje oblike u njihovim fantastičnim defor-
macijama.

Kakve su te deformacije? Konstruktivna uloga lini-
je negirana je, ali mreža linearnih elemenata stavljena
je u službu oštre slikovitosti. Težište je na slikovitom
rješavanju, koje sjeća na kasnog Tintoretta, ali sa mno-
go znatnijom ulogom boje. Oblici su dekomponirani i opet
složeni jednom sintezom, u kojoj glavnu ulogu igra brzi
"colpeggiare", kapriciozan i iskričav. Na tamnim poza-
dinama ta vizionarna, iracionalna igra svijetla stvara
konvulzivan i frenetički dojam poput nekih suvremenih
muzičkih scherza i capriccia.

U vrijeme dvorskog slikarstva i prazne dekorativ-
nosti, laskanja i napudranog svijeta rokokoa, Magnasco
je stvorio opus u biti ironičan i polemičan u najslikar-
skijem smislu riječi.

6. Lombardijski slikari

Izbjegavamo naslov "škola", jer se ovdje najmanje
može govoriti o nekom kontinuitetu ili užim vezama sa-
mih slikara. Milan ima značenje ukoliko je u njemu radio
Magnasco. Ima, naravno, manjih animalista, fiorista i
slikara bambocciata (kao F.Bocchi), ali jedan značajan
slikar izgleda da se rodio i vjerojatno radio u Milanu.
To je

GIACOMO CERUTI (prva pol.XVIII.st.)

Ali radio je u Bresci i u Padovi, te se poteškoća i sastoji u tome, što nauka još nije uspjela povezati dvije različite grupe njegovih radova: onu venecijansku,
Lorenz. točnije piazzetesknu u Padovi i onu, koju grupiramo oko
65 glasovite "L a v a n d a i e" u Bresci. Uopće može se
67 reći da ovaj, toliko zaboravljeni, slikar nije još dovoljno preciziran. Srećom De Logu je pronašao u nekoj privatnoj zbirci dvadesetak slika, koje je atribuirao prema "Pralji". Imamo u njegovom genre slikarstvu nešto što anticipira talijansko XIX.st. i uopće njegov nas jednostavni i pošteni realizam sjeća na realizam iz prošloga stoljeća. Kao i njegove teme, pokupljene po ulicama lombardskih gradova, tako je i njegova paleta jednostavna i trijezna.

Na svoj način, ali sasvim drugačije od Magnasca, ne ulazeći u bizarnu i diaboličnu tematiku, Ceruti daje takodjer naličje toga istog vremena. Jednostavno, ljudski, sa manje virtuoznosti, ali možda sa više saosjećanja.

Može se u tom ambientu spomenuti i

TODESCHINIJA (Franc.Cipper),

Nijemca, koji radi sasvim drugačije svoje "grinte tirolesi", ali u Bergamu napreduje do svoga remek djela "Ciganski Koncerat" (zbirka Peloso).

No u B e r g a m u treba istaći značajnog portretistu XVIII.st.

G. GHISLANDI (1655-1743)

"fra Vittora Galgaria", prozvanog tako po njegovom samostanu. Sa 2o godina ide u Veneciju i postaje učeni-
Lorenz. kom Bombellija. Postao je kasnije prototip aristokrat-
74 skog portretiste (Rittratto di Parata), radeći mnoštvo
Mosch.8 portreta po gornjoj Italiji u punoj pompi sa bogatim dra-
37 perijama, na kojima se zabavljao sasvim deskriptivno. A ipak visoka tradicija Venecije, kojoj stvarno i pripada, dala mu je mogućnost sinteze i kolorističkog sažimanja. A od Morona kao da je fra Galgario naslijedio sigurnu impostaciju stava i čvrstoću strukture, a usto i prodorni zahvat u samu ličnost, koji nikada ne zaostaje u portretnoj umjetnosti Ghislandija.

U M a n t o v i se rodio slikar, koji po svom umjetničkom porijeklu takodjer pripada Veneciji:

GIUSEPPE BAZZANI (169o-1769)

ali čini se da ovaj vrlo zanimljivi slikar, koga je
Lorenz. Pacchioni izvukao iz zaborava, nije ni bio u Veneciji,
12 nego je proveo svoj melankolični život u Mantovi, dale-
13 ko od velikih umjetničkih centara. A ipak razvoj nje-

gove umjetnosti ide u smjeru općih smjernice, prema onom lakom razvezanom Guardijevom figuralnom slikarstvu.

Bazzani je mogao do toga doći, jer je pošao od istih pretpostavaka, koje je zatekao u samoj Mantovi, t.j. od Rubensa, Fettia i Maffeia. Došao je, kako vidimo iz "M o l i t v e n a g o r i" (zbirka Podio, Bo-
Mosch. logna), do "fragilne i nervozne" vizije pune iznena-
3o. djenja i oštrih sudara plavetila, ljubičastih i ružičastih boja. Pikturalna materija kao da se rastvara, a s njom i oblici u mrežu poteza i odbljesaka na način, koji će nas sjetiti ne samo na Guardija, nego i na Magnascoa.

Već na mletačkom teritoriju, u V e r o n i, nalazimo dva slikara, koje je teško uklopiti bez daljnjeg u mletačku školu. To je najprije

ANTONIO BALESTRA (1666-174o)

Mosch. Učio je u Veneciji i kod Beluccia, ali kasnije i u
39 Rimu, gdje je Marattin ambient ohladio njegov kolorit i dao mu smisao za izabrane oblike i traženu liniju, kako se i vidi iz njegove lijepe slike "J a s a l a" u S. Zaccaria. U nekoliko polazi od Balestre i

GIAMBETTINO CIGNAROLI (17o6-177o)

4o koji je klasicizam Balestre pretvorio u sladunjavu porculansku maniru nekog gradjanskog genrea. To je prosječno slikarstvo, koje je iz te provincije dostiglo evropsku famu upravo radi toga, jer je samo po sebi bilo stvoreno u duhu rokokoka. Glasovita je njegova slika "S m r t R e b e k e" u venec. Akademiji.
Rachele

7. Venecijanska škola

U XVIII. st. dostala se Venecija ponovo svjetskog značenja. Možemo čak reći da je dala najbolje kvalitete stoljeća i to iz svog vlastitog krila. Ali to ne znači da nije u najvišoj mjeri prihvatila i iskoristila poticaje, koji su došli iz drugih talijanskih pokrajina, iz Rima, Emilije i Genove. Možda bi se najbolje vrijednosti venecijanske škole, vrijednosti jednog Piazzete i Tiepola, bile razvile i iz domaćih izvora. Bili su to veliki talenti, koji su mogli izrasti i iz najboljeg seicenta. Prelazne karike su, doduše, vrlo slabe: M o l i n a r i za Piazzetu, a koji sam polazi od Zanchia i Lotha; G r e g o r i o L a z z a r i n i za Tiepola; možda je S e b a s t i a n o M a z z o n i bio mnogo bolji učitelj za Sebastijana Ricci. Prosjek venecijanskog slikarstva na kraju XVII. st. predstavljen nam je, osim toga, sa G.A. Fumiani, Andrea Celesti, Antonio Belucci, G.A. Pelegrini. Prvi veliki reformator bio je

SEBASTIANO RICCI (1659-1734)

iz Belluna, učenik Fed. Cervelli, od koga je dobio isku-

stvo Luke Giordana, i S.Mazzoni. Ali tek na strani, po-
Mosch. slije duga lutanja, izgradio je svoju ličnost kao sli-
43 kar blistavih boja i sjajnih dekorativnih improvizacija.
Spominje se 1682.g. u Bologni, gdje je doduše vladao
Cignani, ali gdje je primio pouku velikih bologneza.Isto
tako u Parmi. Njegov veliki dekorativni stil postaje
uslijed toga jasan po svom porijeklu. Ali nakon toga bio
je Ricci i u Rimu, a to znači upliv Cortone i Baciccie,
čime je dovršen veliki stil svijetlih boja. Platna u
univerzitetu u Parmi još uvijek nose oznake seicenta.
Kasnije razvoj ide dalje i to uslijed dodira sa Magna-
scom (oko 1695.g.) u Milanu. "Figurizam" XVIII.st.prela-
zi u duhoviti, ponešto oštri, ali eminentno slikarski
settecento. Javlja se to već u freskama u S.Bernardino
ai Monti u Milanu (1695.), koje su prelomili momenat u
njegovom razvoju.

Na početku XVIII.st. je u Veneciji (Sofito u S.
Lorenz. Marziale u Veneciji, S.Giustina u Padovi) a iza 1706-7.
33 radi Ricci u *Palazzo Pitti* i *Palazzo
Marucelli* u Firenzi svoje briljantne freske,
već sasvim u lakoj i prorjedjenoj kompozicionoj shemi
settecenta.

Ponovno u Veneciji, radi 1707. sjajnu *sliku
u San Giorgio Maggiore*, živu u boji i
32 laku u kompoziciji, kao da se radi o nekom modernom Ve-
ronesu. Time je već u prvom deceniju Ricci inicirao i
zasnovao slikarstvo novog venecijanskog uspona, a po
svojim putovanjima u Englesku i Francusku ostavio je i
tamo tragove svoga kasno-baroknog preporoda, bolje reći
rokoka. Vrativši se 1717. u Veneciju radi u svom
zrelom stilu mnoge slike za crkve i naručioce Gornje
Italije, a možda najljepša je "Sv. *Grgur sa du-
šama iz čistilišta*" u San Alessandro u
Lorenz. Bergamu. Zatim mnoge profane i biblijske teme poslane
34 na dvor u Torino i napokon *oba platna za S.
Mosch. Rocco u Veneciji* i ono za *S. Cosma
45 e Damiano*.

No možda od isto tolikog značenja za venecijanski
settecento, samo u jednoj drugoj vrsti, imao je Sebasti-
janov nećak, učenik i suradnik

MARCO RICCI (1676-1729)

On je ustvari sljedbenik Magnasca. Bio je to oso-
Fiocco bit umjetnik, prijemljiv za one utiske koji su odgovara-
71 li njegovoj prirodi, a ipak je ublažio demonsku tendencu
Magnascovu, kao što je i od drugog svog uzora, S.Rose,.
odbacio jezivu i misterioznu tematiku. No romantična je
nota ostala, samo što su njegovi predalpinski pejsaži s
gornje Piave širi, zračniji i svijetliji. Mašta se prila-
godjava prirodnim vizijama.

Putujući sa stricem Marco je suradjivao s njim, a
čini se da je u pejsažima i sam Sebastiano bio mnogo

više uplivisan od Magnasca, nego li u figurama, tako da Fiocco (u Pittura Veneziana del 1600 e 1700) mnoge Marcove slike pripisuje suradnji sa stricem, kao glasoviti P e j s a ž s a m o n a s i m a iz Edinburga, koji nije Magnascov. Tako i P e j s a ž s a p r a l j a m a iz m. Rivortella u Trstu, sa kojeg se neki ženski tipovi mogu naći u Sebastijanovoj i Marcovoj slici "M o j s i j e i z b i j a v o d u" iz zbirke Dal Zotto u Veneciji. Tako su i Sebastiano, a osobito Marco, unijeli romantični pejsaž u Veneciji i započeli liniju, koja će dati tolike rezultate i oploditi cio evropski pejsaž.

Fiocco 76

77b

78 a,b

No i u tome, vidimo, poticaji su došli izvana. Oni su došli i u slučaju jednog još većeg umjetnika

Pallucchini, G.B.Piazz. sl.1.

GIAMBATTISTE PIAZZETTE (1682-1704)

Bio je Piazzetta doista dubok slikar i stvaran reformator settecenta, sa plastičnom tendencom, koja je uravnotežila lakoću i difuznost Riccia. Njegov prvi učitelj bio je Ant.Molinari, zadnji predstavnik one mračne linije, koja od Langettija ide preko Lotha i Zanchija do kraja 1700., sa formalnim neobičnostima i onim crvenkastim osnovnim tonom, kojega se ni Piazzetta ne će lako riješiti. Tražeći prave izvore Piazzettina porijekla u samoj Veneciji, R.Pallucchini je došao do r a n i h d j e l a Z a n c h i j e v i h sa robustnim figurama, riješenim plastično u oštrom napuljskom chiaroscuru. A ipak je taj "tenebroso" seicenta bio u Veneciji i odviše mutan i dekorativan da bi nam mogao objasniti plastičnu jasnoću Piazzettinu. Ona i odviše naglo negira umjetnost posljednjeg seicenta, a da bi mogao zahvatiti dalje u prošlost do Fettia i Lissa bila je potrebna neka ž i v a s l i č n a p r a k s a, koja bi omogućila kopčanje na te daleke uzore.

Pall.2

Tu je živu suvremenu umjetnost našao naš slikar u Bologni. Oko 1703. ulazi Piazzetta u radionu Crespia, možda kao učenik. Od njega je primio točnu modelaciju u odnosima svijetla i sjene i njihovu organsku raspodjelu na platnu, a osim toga svježu materijalnost mesa i materije uopće,pa i onu, često i frivolnu humanost Crespija, koja je već bila toliko udaljena od teatralnosti Carraccija, a slikana sočnim i pastoznim bojama.

Pall.3

A preko Crespija dolazi Piazzetta do Guercina i to sjajnog, ranog Guercina, koji je plastiku Caravaggia vezao sa žarećim kromatizmom Venecije i stvorio obojene guste sjene, divnu slikovitost najboljeg baroka. Tako je Piazzetta prihvatio u Emiliji ono, što je najbolje bilo kod Caravaggia, "plastičnu konstrukciju, strogost linije i kolorističku konciznost, koja znači pojednostavljenje palete". Naprama blistavom i šarenom slikarstvu S.Riccia, kao da je upravo ta f o r m a l n a s t r o g o s t bila potrebna, da bi omogućila slobodu jednog Tiepola.

Vrativši se oko 1711. u Veneciju, mogao je Piaz-

zetta da prihvati i tradiciju trojice reformatora iz pr-
ve polovine seicenta, *jer u Bologni on ni-*
je prihvatio "far di macchia".
Crespija, koje je bilo duhovita inovacija, ali
Pall.4. tudja pravom venecijanskom kolorizmu. U sočnoj i dubokoj
plastičnosti Fettija, u svijetlom kolorizmu Strozzija, a
osobito kod Lissa nalazi Piazzetta afiniteta, koje pri-
Pall.5 hvaća. Ne samo baroknu, rubensovsku freneziju boje uzima
6 on od Lissa, nego često i kompozicionu shemu. Treba vi-
djeti ovog divnog Lissovog Sv.Jeronima iz S.Nicole da
Tolentino ili čak modelaciju draperije na münchenskoj
sv.Juditi, da se utvrdi srodnost, koja postoji izmedju
Piazzette i ovog ranog seicentiste. Naravno, Piazzetta
će smiriti ovu pjenušavu boju i
precizirati oblike već u svojim ranim
djelima, a barokna senzualnost oplemenit će se osjeća-
njem jednog umjetnika suzdržanog i trijeznog, ali sprem-
nog uvijek da pusti maha svojoj nepresušnoj poetičnosti.

Još u monografiji Ravà "G.B.Piazzetta" iz g.1921.
njegov lik je neodredjen u stilu i u kvaliteti, te je ta-
ko do najnovijih vremena ugled ovog velikog slikara
stradao uslijed konfuzije sa djelima učenika. Tek je R.
Pallucchini u svojoj monografiji iz 1934. pokušao defi-
nirati lik i razinu Piazzettinu brišući sve sumnjive a-
tribucije. Već biograf Albrizzi je zapisao da se Piaz-
zetta vratio iz Bologne preporodjen, sa čvrstom plasti-
9 kom i chiaroscurom, ali ustanoviti kronologiju njegovog
opusa je vrlo teško.

Na početku *prve faze* stavljaju sada
Raspeće iz Akademije, svo u smedjim tonalitetima,
ali neosporno snažno i ekspresivno. A zatim onog lijepog
Sv. *Jakoba* iz S.Stae, još brutalnog možda u mani-
rističkom smislu jednoga Zanchija, ali sa snagom modeli-
ranja i akcije, koja može pripadati samo jednom geniju.
10 Meso je upaljeno od okrutne svijetlosti, koja pada odo-
zgo. Kolorit izmedju smedjeg i boje opeke; to je početna
faza drugog decenija. Zatim možemo od te faze odabrati
11 prvu varijantu "*Žrtve Abrahamove*" (London
zbirka Fenwick Owen), još uvijek oštru i brutalnu, čak
i u liku Izaka, pa i andjela; ista je brutalnost i u mo-
delaciji i u sadržaju u nekim ostalim slikama toga vre-
13 mena: u "*Suzani*" iz Uffizia i "*Starcu*" iz Be-
14 ča (Planiscig), sa njegovom upravo grubom rukom.

No nakon 172o. kronologija postaje još nesigurnija.
Treći decenij *smiruje rasvjetu*, koja sada
više ujedinjuje scenu, a boja se rafinira, premda još uvi-
Lorenz.24 jek na bazi intenzivnih smedjih tonova. Prototip toga
Pall.15 stila i ujedno njegovo remek-djelo je "Djevica sa sv.Fi-
~~16~~ lipom Neri", datirana 1725. Kompozicija je jednostavna,
skoro shematska, ali osjećajni odnosi su intimni i snaž-
ni. Modelacija i impostacija je robustna, ali umjerena,
dok neki likovi andjela imaju lakoću i delikatnost Co-
reggia. Vjerski impetus svećev koncentrira se u rukama i
u prekrasno modeliranoj glavi. Boja crvenkasto kestenja-

sta zatvara kolorističku skalu u jedinstvo. Penelata je sočna, snažna i brza, dok su tkanine i kose slikane virtuoznošću jednog sigurnog luministe.

Oko tog istog datuma izradio je Piazzetta ono što
Lorenz. se najmanje od njega očekivalo: f r e s k u n a s v o-
26 d u k a p e l e s v. D o m e n i k a u crkvi S.Giovan-
Pall.19- ni e Paolo u Veneciji. To su sasvim novi problemi za
15-17 22 Piazzettu, laki za jednog baroknog iluzionistu tipa Seb. Riccia, ali teški za jednog ovako robustnog plastičara. Kako baciti te teške likove na otvoreno nebo? Ali Venecija mu je u tradiciji Veronesa nudila uzore u skraćivanju "di sotto in su", a u Palazzo Pepoli u Bologni mogao je vidjeti i Crespijeve "Parche". Uspjeh je bio potpun i u iluziji i u dinamici i u dekorativnom dojmu, tako da možemo ovo djelo, mnogo više nego li Riccijev plafon u S.Marciale, smatrati polaznom točkom velikih Tiepolovih dekoracija; ima u njemu neke trijeznosti i ozbiljnosti, koja često nedostaje virtuoznom načinu Tiepola, kao da veća blizina baroku, nego li rokokou, daje ovoj viziji uzvišenost i iskrenost pravog vjerovanja. Ona sintetizira u sebi najbolje kvalitete baroknog iluzionizma i prenosi ih oplemenjene i olakšane novom stoljeću. Tu istu dinamiku, taj ritam, koji iznutra dolazi, iz unutrašnjih područja duševnosti, nalazimo i u P a -
Pall.26 l i i z S. V i t a l a, gdje je svaki lik pokrenut na svoj način. A i paleta se obogaćuje novim bojama (ljubičastim, maslinastim, sivim), koje su značajno upravo za vrhunac prvog stila. Zatim, na početku četvrtog desetljeća ona tipična settecentistička E k s t a z a sv. F r a n j e
Pall.28 iz muzeja u Vicenzi. Više nego li u cjelini sadržaja, ona će nas ponijeti finoćom kolorističkih prijelaza: maslinastih, sivih, kestenjastih i crvenih boja, sa diskretnom skalom hladnih: sivo zelenih i plavih.

To su velika djela ovog razdoblja, kojima se pri-
Pall.29 družuje niz genre-slika. Uzet ćemo kao primjer "M l a - d o g a p r o s j a k a" iz zbirke Seligmann, tako otvorenog i jasnog u cijeloj postavci, kojega bi prema Pallucchiniju trebalo staviti u drugi decenij. Iza 1720.
Pall.32 nastao je onaj nešto slikovitiji "S e l j a k n a k o n
33 48 t r ž i š t a", Berlin, zbirka Rumbolt, kao i " S e - l j a k i n j a k o j a s e b i š t i " (Iz iste zbirke). Ima u partijama bijele tkanine slikarske virtuoznosti, koja se ni kod Piazzette ne sreće često. I zatim onaj "dramatski" portret njegove učenice G i u l i e
34 7 L a m e, za kojega Pallucchini veli da je u 1700. naslikano malo portreta sa tako intenzivnom tragičnošću kao
35 ovaj Piazzettin. U Z a s t a v n i k u iz Dresdena opet je jedan lirski intimni motiv riješen sa nekoliko slikovitih efekata, osobito na platnu zastave. Zatim opet
36 25 dramatska scena D a v i d a (zbirka Rumbolt), silovita i okrutna sa bjelinom mladićeva tijela, ili ona J u d i-
37 t a iz Akademije u Rimu, puna misteriozne atmosfere u Caravaggiovu sumraku, u kome se osjeća sudbina, koja se u tome času riješava. Koliko je veća dubina u Piazzettinoj obradbi ove teme, nego li u svim baroknim jezivostima prvih Caravaggiovih sljedbenika! Sa relativno lošijom

40 i oštećenom slikom "S m r t D a r i j a" (Cà Rezonicco) i još nekoliko manjih radova završeno je ovo razdoblje gradjeno na strogoj plastičnosti oblika i reducirano na relativno škrtu skalu sa osnovnim smedjim i kestenjastim bojama. I upravo sada, oko 1735. počima druga faza sa prilično naglom promjenom.

26 Već prvi biograf Albrizzi pišući o A s u n t i (Lille), koju je oko 1735. slikao za kölnskog izbornika, zapisao je, da je Piazzetta izmijenio svoj raniji, poneštо sumračni, način koloriranja, slikajući je graciozним bojama.
19 U pozadini je nebo, sav je prostor jasan i ispunjen svijetlom. Može biti da se radi o utjecaju S. Riccia i Tiepola, ali vjerojatnije je da je do promjene došlo "iznutra", iz potrebe. Asunta iz Lilla je njegova najveća oltarna slika, sa upravo fenomenalno individualiziranim likovima apostola, u kretnji i u fizionomiji. Boje (sivo, plavo, crveno) su svijetle i jasne, ali penelata još uvijek brza, čak više sugerira, nego li što konstruira oblike.

40 Oko ovoga djela, koje označuje prijelom u njegovom opusu, grupira Pallucchini niz slika: "U s k r s n u ć e" iz Bologne, radjeno istim stilom, genre scene iz gale-
44 rije Scopinich u Milanu; A s u n t u iz Parme, koja va-
45 rira gornji dio one iz Lilla. Oko 1739. nastaju T r i d o m i n i k a n s k a s v e c a iz Gesuati, u lijepoj dijagonalnoj kompoziciji. Kontemplacija likova slikana je u sretnim varijacijama boje, na obojenoj pozadini (lijevo modro nebo, desno žuto svijetlo), ali većina tih elemenata je već poznata. Težište je na novoj kromatici, koju Piazzetta dodaje starim shemama, kromatici punoj
Pall. 46 novoga lirizma. No pored manjih stvari, na pr. E k s t a-
48 30 z e sv. T e r e z e iz Stockholma radi u ovom razdoblju i remek djela, kao što je "V e č e r a u E m a u s u" iz Clevelanda, u kojoj se u sumraku žare crvene i smedje boje na rasvijetljenim mjestima. Tema je opet tražila zamračenje, ali sočna penelata opisuje intimnu poeziju scene na sasvim drugi način, nego li kod Caravaggia. Svijetlo kao da rastvara konsistentnost forme, umjesto da je stvara, u jednoj slikovitosti, koja bi nam izgledala sasvim moderna, kad ne bi bilo oštrih kontrasta svijetla
50 i sjene. Time smo stigli do "R e b e k e n a z d e n-
32, 33 c u" (Brera), idile uzdignute do remek djela, oblite svijetlom otvorenog neba, koje se koncentrira na bijelom liku Rebeke. Naokolo nje slažu se smedje, sive, ljubičaste i kestenjaste boje u finim skladovima.

52 U I n d o v i n i (1740.) iz Akademije poetičnost
34 idile pojačana je neodredjenošću same teme. Da li je to doista ciganka, koja gata? U svakom slučaju ona ostaje, makar malo i enigmatična, na neki način simbol settecenta, već pomalo rokokoa. Slikano je ovo remek djelo sa živošću koja čini suvišnom svaku akciju, odnosno poznavanje te akcije. Na nebu se opet javlja neko bljeskanje, koje je davalo tajanstvenost onim ranijim Piazzetinim sli-
54 38 kama iz prvog perioda. S c e n a n a p l a ž i (Köln) ne dostiže kromatikom i lirikom Indovinu. Kompozicija

možda nije najsretnija, ali svijetlo ipak sjedinjuje sve
likove i otkriva, čak i u sjeni, pastoznost i ljepotu
materije. Koliko je takvih genre prizora naslikao Piaz-
zetta nije nam poznato, ali postoje crteži i bakrorezi
Pitteria za čitavo mnoštvo scena i pojedinih likova. Do-
voljno je istaći ljepotu dječaka, (zbirka Soldi, Firen-
56 za) živog u boji i koncepciji, sa onim zasjenjenim oči-
Katalog ma i velikom bujnom kosom. A možda i našu "D j e v o j -
168 k u" iz Strossmayerove galerije, ukoliko je njegova. U
svakom slučaju to je prekrasan primjer njegova stila,
Pall.82 makar i ne potjecao izravno iz njegove ruke. Adekvatne
83 teme susrećemo često u njegovim crtežima, sve one polu-
71 figure ili glave žena i ljudi, koje je on u velikom mno-
štvu izradio tokom svog života.

Nakon 1743. počinje t r e ć i p e r i o d
Piazzettina rada, mnogo slabiji, u kome se on vraća i
mračnom chiaroscuru, a radi vrlo polagano bez fantazije,
sa čestim ponavljanjem starih shema. Izabrat ćemo tako-
djer najbolja djela, koja i sada nose oznake njegove
~~58~~ 41 visoke umjetnosti. Tako "S m r t sv. I v a n a" iz Mu-
seo dell Santo u Padovi, lijepo djelo, novo i originalno-
no, točno odmjereno u akciji i u osjećanju. Svijetlo vrši
na divan način svoju funkciju stvaranja oblika i drame.
A isto je tako suverena i Judita iz Scuola dei Carmini
59 u Veneciji, tako jednostavna ali uvjerljiva u kompozici-
60 ji i u stvaranju drame bojom i svijetlom. U "Sv. I v a -
n u" iz Bassana chiaroscuro postaje još intenzivniji, ali
boje su snažne i sočne. Isto je tako zvučna u boji, ali
~~62~~ 42 odviše teatralna u kretnji "V e č e r a u E m a u s u"
iz Padove. U tom istom muzeju se nalazi "Poklonstvo pa-
stira" sa svijetlom, koje pada ravno odozgo, no koje kao
da više razjedinjuje kompoziciju, nego li što je sjedi-
njuje. Boje su tamne ali intenzivne u ovom nocturnu, možda
posljednjem njegovom djelu.

Njegovi učenici dovršili su djela, koja je on osta-
vio nedovršena, uglavnom Angeli i Maggiotto.

Treba u Piazzettinu opusu istaći još nešto: čini
67 se da je upravo on stvorio jednu novu likovnu vrstu:
c r t e ž kao dovršeno i po sebi dovoljno djelo.

U trećem je periodu on mnogo radio upravo takve cr-
tane portrete i genre-prizore, koji su naišli na dobar
Pall.78 prijem i sigurnu mu klijentelu. Albriz i izričito spomi-
81 nje da je te stvari Piazzetta radio, da bi mogao opskr-
biti svoju obitelj. Tehnika je: ugljen i kreda. Teme su
one, koje je slikar nalazio najčešće na ulici i u krugu
svojih znanaca, a Piazzetta ih je radio vještinom i sa-
84 vjesnošću pravog umjetnika. Na njima se osjeća taktilno
85 ne samo volumen nego i materija kože ili ruha, čak i
atmosfera oko njih. A što se duševnog života tiče, on
86 se ponekad penje do vanredne dubine - dovoljno je vidjeti
onoga "M l a d i ć a" iz Akademije u monumentalnom i
tranzitornom pokretu fizionomije. Akademija u Veneciji
uopće posjeduje najbolju i najautentičniju zbirku Piaz-
zettinih crteža.

Rodolfo Pallucchini je na sretan način uporedio značenje Piazzette na početku 17oo. sa značenjem Caravaggia u 16oo., ne obzirom na samo plastičnu tendencu, nego na umjetnički moral, kojim se oni suprotstavljaju amoralnosti manirizma i akademizma. Jedna stroga stilistika, nova i revolucionarna, bila je na početku XVII. st. u Italiji u stanju da obnovi cijelo slikarstvo. Kromatizam 16oo. u Veneciji visio je u zraku tako reći bez obzira na formu. Maffei je radio dugo izvan Venecije i upravo kod njega forma se najviše pokolebala, oblici su postali neodredjeni. P i a z z e t t a je vratio formi konzistentnost i realnost, a da joj nije oduzeo ljepotu boje. Dao joj je ujedno humanost i neposrednost, koju je vidio kod Crespija, a da joj nije oduzeo baroknu dramatičnost. Je li bio u suprotnosti sa svojim vremenom, vremenom rokokoa? Rekli bismo radije da je utjelovio njegove najbolje vrijednosti.

Mnogi mladi slikari posjećivali su Piazzettinu školu, zapravo botegu. Najraniji njegov učenik bio je M a r c o P i t t e r i, koji je u bakar rezao mnoge učiteljeve crteže.
Päll.111 Nakon 173o. ulaze u njegovu botegu G i u s. A n g e l i, čije se slike lako mogu prepoznati po izbuljenim račjim očima. Zatim D o m. M a g g i o t t o,
112 kojega se slikarstvo mnogo proširilo čak i u inozemstvu. Franc. D a g g i u (Capella), slikar mnogih religioznih slika u Piazzettinu načinu, sa skalom zelenih i ružičastih boja.
113 A n t. M a r i n e t t i (Chiozzoto), koji
114 rasipa Piazzettinu paletu. G i u l i a L a m a, bila je
115 snažno privučena u krug Piazzettina upliva, kao i F. B e n k o v i ć i M. U n t e r p e r g h e r, koji prenose u Austriju rokokozirani način Piazzette (P.Troger, Schmidt, Maulpertsch).

118 I zatim ogroman utjecaj na mladog Tiepola, tako
119 da se i Fiocco i Pallucchini slažu u tome, da porijeklo umjetnosti Tiepolove treba tražiti upravo kod Piazzette.

<u>FEDERICO BENKOVIĆ (1677-1753)</u>

Atti del reale istituto veneto, R.Pallucchini, st.1512.

Federico Benković potpisao se kao Schiavon samo na jednom ranom crtežu u muzeju Correr, pa premda su se čuli glasovi o mogućnosti njegovog rodjenja u samoj Veneciji (od oca Dalmatinca), ipak je po većini indicija dokazano da je Dalmacija njegova domovina.

Otkrio ga je našoj javnosti već g.1353. Kukuljević i obradio u svom "Slovniku umetnika jugoslavenskih". U okviru svjetske historije umjetnosti osigurao mu je mjesto Mariette u svom "Abecedario" sa mnogo podataka, koji su vrlo pouzdani, jer je ovaj francuski sabirač poznavao lično našeg slikara. Ali u nauci osvijetlio je i dao mu zasluženo mjesto tek nedavno R.Pallucchini (Rivista d'Arte 1932, Atti del Reale Istituto Veneto 1933/4, La Critica d'Arte 1936). Ipak, zaokružene monografije Benković još nema.

Njegovo značenje kao posljednjeg Schiavona je za nas, naravno, osobito, ali i njegovo mjesto u evoluciji i panorami mletačkog settecenta nije ništa manje zanimljivo. Jedna nervozna i bizarna priroda s afinitetima prema Crespiju, Magnascu i, možda, Mazzoniu, bila je usred "klasičnog" 18.vijeka - vijeka Piazzette i Tiepola - u Veneciji, naravno, potisnuta u drugi plan, da ne kažemo sasvim istisnuta. Ukoliko je on i podlegao toj klasičnosti, bilo je to očito protiv njegove prirode, koja se sama otimala onom emilijanskom manirizmu (primljenom kod Cignanija) nekom svojom urodjenom ekspresionom silovitošću. Od prvog decenija 18.vijeka, kad je započelo njegovo djelovanje na lagunama, pa do njegovog zanimljivog preplitanja sa cijelom jednom generacijom austrijskog baroka (P.Troger, Fr.Maulpertsch, Schmidt, Mich. Unterpergher), kojoj je bez sumnje mnogo dao, a vjerojatno i uzeo - njegovo je stvaranje uvijek grčevito i nervozno, u čemu se i sastoji njegova posebna karakteristika i uloga unutar mletačke škole settecenta. Teško je zamisliti kako je autor bl.Petra Gambacorti iz Sv.Sebastijana u Veneciji mogao biti učiteljem Rosalbi Cariera, ali je sasvim shvatljivo da njegovo oštro rasvjetljavanje oblika i prostora i njegovo iskidano komponiranje nije moglo naći razumijevanja u situaciji, kojom su dominirale jasna plastičnost Piazzettina i svijetla koloristika Tiepolova. Na žalost, njegov opus, razasut i slabo publiciran, ne daje nam još za sada mogućnosti da točno utvrdimo značenje i veličinu upravo te i takve Benkovićeve umjetnosti.

Gdje se zapravo rodio naš slikar?

Samo mjesto rodjenja teško je utvrditi, ali je više nego li vjerojatno da se rodio u Dalmaciji. Pored Šibenika, Benkovca, Dubrovnika, Hvara, Drniša iznijeta je g.193o. od adv.Dr.Ive Benkoviča (Ljubljana) hipoteza, da se rodio u Veneciji od oca Dalmatinca, što je Pallucchini (Atti,str.1492) prihvatio kao moguće obzirom na jednu bilješku u katalogu zbirke B.Algarotti u Veneciji. Činjenica je, medjutim, da je Kukuljević još 1854 u Omišu našao kod obitelji Benković dva slikareva autoportreta, neke crteže i čak bakropisne ploče, što očito potvrdjuje njegovo porijeklo i usku kasniju vezu s rodnim krajem. To još, naravno, ne znači da njegovo rodno mjesto mora biti upravo Omiš. I.Benković je našao nedavno u Šibeniku jedan njegov A u t o p o r t r e t. Zasluga je Dr. Benkovića, što je istraživanjem u austrijskim arhivima i u Gorici utvrdio datume rodjenja i smrti, kao i to, da je zaista umro u Gorici na dvoru grofova Attems u 76-toj godini života (I.Benković, u "Novosti",12.jan. 193o.).

Kako se njegov daljnji život odvijao nalazimo opisano kod J.P.Marietta, koji je 1717. bio stigao u Beč da uredi grafičku zbirku Eugena Savojskog. Pallucchini je osim toga u Atti del Reale Istituto Veneto 1933/34 publicirao nove dokumente, koji su dragocjeni za poznavanje Benkovićeve biografije. A ipak mnogo je toga još

sasvim nejasno u biografiji, a još više u umjetničkom radu ovog našeg slikara, od kojega je, usprkos dugog života, ostalo tako malo tragova.

Izvukao ga je iz Dalmacije njegov rodjak Gaetano Benković, kako piše Mariette: "fameux musicien...qui le tira de son pays, et qui le fit venir à Venise dans le dessein d'en faire un peintre". No kako Pallucchini točno navodi, to je upravo bilo ono kritično vrijeme mletačke škole sa umornom manirom Lazzarinija i Liberija, kad su sve nove mlade sile zapravo bježale iz Venecije. Pa je tako i Benković, kao Piazzetta i Polazzo, otišao u Emiliju, gdje je Bologna sa Cignanijem i, kasnije, Crespijem bila još uvijek visokom školom visokobaroknog slikarstva. Prema Zanelliju (Vita del gran Pittore Cav. C.Cignani,1766), Benković je zaista oko 1695 ušao u radionicu Cignanija, kasnog i već do kraja maniriranog nasljednika velike bolognske škole.Gaetano je opet bio taj, koji ga je tamo uputio: "Il le fit ensuite entrer dans l'école du Cignani où le jeune artiste fit de grands progrès."

La Critica d'Arte,I. tb.138,138 sl.1. st. 208

Cignani, učenik Albanija, radio je od 1686-17o2. u Forliu na kupoli Assunte. Srećom Oretti (Notizie dei Professori del disegno...bolognesi) je u tragu nekog drugog rukopisa, nekog "Dott.Domenico Savorelli Forlivese", zabilježio jedan rad našeg slikara u Forliu, J u n o n u, koja je srećom sačuvana u pal.Orselli-Foschi, makar i oštećena jednim ugradjenim zidom. Dvije ostale slike (sv.Jerolim, sv.Pelegrin) nisu na žalost sačuvane, ali i sama Junona točno nam označava tadašnju umjetničku poziciju Benkovićevu. U smjelom skraćenju on je spretno smjestio na oblake svoj manieristički lik sa njegovim lijepim i gracilnim udovima i melodioznom linijom. Boje su prigušene unutar sivih i žutih tonaliteta, tako da je potpuno dostignuta ona cignaneskna elegantna retorika, a cijela koncepcija (kako Pallucchini točno primjećuje u "La Critica d'Arte",st.2o9) očigledno anticipira osnovnu stilizaciju njegovih kasnijih ženskih likova. Datirana je sa g.17o7.

Zanimljivo je da Mariette, na žalost bez datuma, ovako označuje Benkovićev povratak u Veneciju: "Il revint a Venise, plein des idées du Correge..ne comptant pour rien la correction pourvu que ses figures eussent un tour agréable et nouveau." Pallucchini je u Rivista d'arte, st.3o4, te Correggiove ideje protumačio kao "il correggismo tanto vitale del Crespi", što je zaista moglo vrijedjati akademski ukus Mariettea. Radilo bi se, dakle, o približavanju F.Benkovića najpozitivnijoj vrijednosti tog vremena u Italiji, novom i svježem stilu G.M.Crespi (1655-1747), što će se na žalost kasnije samo djelomično očitovati u stvaranju našeg slikara. Činjenica je, da je onaj kasni bolonjski manirizam Cignanija bio odlučan za cio njegov životni opus, makar koliko se neke Crespijeve oznake, pa čak i sočni, nervoznii temperamentni Crespijev impast, mogu susresti u nekim Benkovićevim djelima. No u svakom slučaju, upravo ono nastrano i bizarno, što se susreće kao osnovna karakteri-

stika njegova načina, potječe upravo od ovog plodnog dodira sa Crespijevom umjetnošću i, kasnije, sa umjetnošću Magnasca.

La critica d'Arte,I. tb.138/3,6 Srećom, R.Pallucchini je 1934 otkrio u prov.Rovigo u župnoj crkvi Bergantina palu sa D j e v i c o m o d C a r m i n a, Sv. S i m e o n o m S t o c k i sv. A n t u n o m P a d o v a n s k i m (La Critica d'Arte,I.,21o), i ta lijepa slika iz prvog razdoblja našeg umjetnika točno nam odredjuje upravo ovaj momenat približavanja Crespiju. Na izložbi bolonjskog baroka 1935 bila je ova slika još pripisana Crespiju, no treba znati da je krajem stoljeća (Confraternita della Beata Vergina del Carmine je bila osnovana tek 1697.) stil ovoga bio je već mnogo zreliji u crespijevskom smislu. Ta već 1691. on je radio freske u pal.Pe-

Voss:G.M. Crespi VIII. poli, a 1698. je nastala P a s t i r i c a iz zb.Suida. Isključeno je, dakle, kako to Pallucchini točno analizira, da bi se Crespi mogao vratiti za 8 godina natrag u svom razvoju. M n o g o j e v j e r o j a t n i j e d a C o n f r a t e r n i t a n i j e o d m a h d a l a z a s v o j o l t a r i z r a d i t i s l i k u, n e g o d a j e o n a n a s t a l a n e š t o k a s n i j e, kad je već i Benković mogao da, nesumnjivo pod utjecajem s amog Crespija, ostvari ovu patetičnu baroknu realizaciju. To je moglo biti k r a j e m p r v o g i l i p o č e t k o m d r u g o g d e s e t l j e ć a 18.v i j e k a, obzirom na činjenicu, da je Junona iz pal. Orselli datirana 17o7. U svakom slučaju očito je, da je u tom času Benkovića privukla samo početna faza Crespijeva (iz doba pale S.Nicoolo dei Albari), jer nova nastojanja ovoga (i mladog Piazzette, koji se tada nalazio u učiteljevu atelieru) teško da je mogao odmah asimilirati. I tako je, u izvjesnoj retardaciji nastala ova bergantinska slika našeg Benkovića, a očiglednim afinitetima prema nekim njegovim kasnijim ra-

La Critica d'Arte I.tb. 136/1,2,3 139/7 dovima. Tip Madone anticipiran je donekle u Junoni, a kasnije proveden u Hagari iz Pommersfeldena, dok detalj sv.Simeona pokazuje stvarno toliku sličnost sa Sv. F r a n j o m iz zbirke Querini-Stampalia. To je ista nervozna linija i modelacija lica, nosa i ruku, koja i ovu malu sliku dovodi u vezu s ovim vremenom.

Vjerojatno ovom ranom, tako reći akademskom raz-

14o/8,9 doblju pripadaju i neki c r t e ž i osrednje kvalitete kao što je onaj, što se nalazi u posjedu Dr.I.Benkovića u Ljubljani (sa lijepom studijom kretnje) ili onaj iz Beča.

Rivista d'Arte sl.1 (Abb. 20?) Kao skica za kompoziciju pokazuje također jasne oznake bolonjskog akademizma i crtež iz m.Correr sa potpisom "Bencovich Schiavon", a prikazuje B i j e g u E g i p a t - slaba stvar u crtežu i u modelaciji. No u crtežu

La Critica d'Arte I.tb. 143/15,16 Rivista, 3 Biblioteke Marucelliane s A k t o m u komplikovanim planovima, a osobito u S t a r c u javlja se nervozna linija i silovita pasionalnost. Svijetlo oštro i grubo modelira forme i dostiže ekspresivnost, koje se izvori mogu naći samo kod Magnasca. A i S m r t B e n e d i k t i n c a iz Albertine, radjena je u toj istoj izražajnoj slobodi nastaloj pod uplivom ovog sjevernotalijanskog slikara, koji je u to doba toliko utjecao na venecijanske slikare od M.Ricci do Fr.Guardi. U tu atmosferu

Rivista, 4 treba metnuti i crtež sv. F r a n j e i z P a o l e (Albertina), od koga se originalna slika ili replika nalazi u splitskoj galeriji.

Critica I tb.143/16 To je prekrasan i ekspresivan lik starca, sav morbidan i pitoreskan ujedno, kojeg možemo smatrati izrazitim primjerom umjetnosti našeg Benkovića. A isto tako onaj izgubljeni sv. G a e t a n, koji je sačuvan samo u bakropisu A.i G.Schmutzera, a koji po Pallucchiniju pripada kasnijoj fazi. Tu je morbidnost i deformacija u ekstazi sveca išla još dalje u pravom visokobaroknom smislu. Kako je razumljivo da je akademski nastrojeni Mariette morao s negodovanjem ustuknuti pred ovim "nekorektnostima". Ali isto tako je očita uloga, koju je Benkovićeva izražajna sloboda morala odigrati u krugu bečkog baroka.

Kada je Benković prešao iz Emilije u Veneciju? Pallucchini je u ranijim svojim radovima mislio da se to desilo oko 1705., ali nakon otkrića oltarne slike u Bergantinu postavlja povratak Benkovića kasnije, u vrijeme Piazzettina povratka (oko 1711.). Svakako već u prvo vrijeme venecijanskog boravka on je izradio jednu sliku za S.Maria del Piombo u Bologni, na žalost danas izgubljenu. Da li je bio u Milanu, to je još otvoreno pitanje, premda Mariette to izričito kaže: "il passa a Milan, et ensuite a Vienne". Pallucchini je ranije prihvaćao boravak u Milanu prije 1716., kad je Benković otputovao iz Venecije za Beč, ali obzirom na tada nastale slike ("Djevica sa svecima" za S.Caterinu i "Sveticu s andjelima" za S.Maria dei Servi koje spominje F.Bartoli u svojim "Motizie delle Pitture...(Venezia 1776), upravo pronalazak bakropisa ove posljednje od Gaetana Bianchi u zb.G. Forghieri u Milanu - postavlja taj boravak oko 1730. U svakom slučaju sigurni smo da je već početkom drugog decenija, toliko značajnog za venecijansku školu radi formiranja Piazzette i nešto mladjeg Tiepola, naš Benković započeo svojim radom na lagunama. Njegov doprinos ne može se isključiti, pa premda se ne može pretpostaviti upliv na Piazzettu, i Pallucchini u La Critica d'Arte, str.207,
Critica I tb.129/2 i W.Arslan u istoj reviji, str.184, slažu se u tome, da je upravo Tiepolova Žrtva Izakova u Ospedaletto (oko 1716) primjer Benkovićeva upliva na mladog Tiepola. To je, uostalom, već g.A.Moschini (Della letteratura veneziana, 1806) bio primijetio, da je prvi Tiepolov način "caricato alla Bencovich" - što je kasnije bilo zaboravljeno. Ali istina je, da je već mladi Tiepolo brzo nadišao ovu grčevitu pasioniranost svog uzora.

Kakav je taj Benkovićev način iz ovog decenija - možemo zaključiti jedino iz pommerfeldenskih slika, jer za onih nekoliko izgubljenih radova, koji se spominju u venecijanskim katalozima, ne znamo na žalost vrijeme postanka (Sv. J a k o b u zb. Vinnelli u Chioggi, P a s t i r i c a u zb. Algarotti, Sv. M a g d a l e n a u zb.Orsetti, Sv. M a g d a l e n a u zb.Pesaro, S m r t sv. M a g d a l e n e u zb.Sano). Sigurno je, medjutim, da je slike radjene za Pommersfelden, Benković dovršio do 1716., t.j. prije odlaska u Beč.

Preko nekog posrednika Rigatschniga (Rigačnik),
Critica I Knez-izbornik F r a n j o L o t a r o d S c h ö n-
tb.138/2 b o r n a, nadbiskup od Mainza i veliki sabirač slika, naručio je od Benkovića 4 slike za svoj dvorac Pommersfelden u Franačkoj blizu Bamberga. Kako Pallucchini u "Atti" st.1495 navodi prema H.Fischeru, galerija u tom dvorcu bila je dovršena 1715. Prvi katalog galerije (Joh.Rud.Byss,iz 1719) navodi sve 4 Benkovićeve slike upravo u galeriji i to: H a g a r a u p u s t i n j i, A b r a h a m o v a ž r t v a, te na plafonu: Ž r t v a I f i g e n i j e i A p o l o n i M a r s i j a. Uvijek prema H.Fischeru, Francuzi su 1801.odnijeli iz dvorca "2 velike mitološke slike od Benkovića", te se zaista u kasnijim katalozima navode samo dvije preostale, i to: Hagara u pustinji i Žrtva Ifigenije. Prema nekima, a i prema prvotnom Pallucchinijevu mišlje-
139/5 nju, odnešena Žrtva Abrahamova nalazila bi se sada kod nas u Strossmayerovoj galeriji. Potrebno je, zbog toga, malo pobliže pogledati umjetničke pozicije našeg slikara u tom njegovom razdoblju.

Te su pozicije odredjene još svježim utiscima Crespija i Magnasca, nakalemljenim na supstrat kasno baroknog emilijanskog manirižma. Dovoljno je pogledati
129/1 Ž r t v u I f i g e n i j e. To je originalna i bizarna kompozicija, konstruirana oštrim chiaroscurom u noćnoj atmosferi, sa sablasnim likovima, koji se ne mogu objasniti niti samim Magnascom. Situacija je sablasna, likovi deformirani, a fosforno svijetlo izdvaja iz mraka oblike ili, točnije, njihove likove. "Nello scopio misterioso di luci sui gorghi d'ombra, la stranezza di quella umanita, con certo ellenica, crea un'allucinante fantasia di saga nordica" (Pallucchini, Profile di F.Bencovich,Critica I.206).

Bez sumnje, i Cignani je još i odviše prisutan u tim oblicima: "glatka materija" tijela, draperija u širokim plehnatim naborima. Nema, kako Pallucchini pravilno primjećuje, niti sočne i debele Crespijeve penelate, a ni boje nisu piazzetteskne. Kompozicija je zasnovana na ljubičastim i plavim tonovima. I možda je to
Critica I upravo najkarakterističnije djelo Benkovićevo, jer ono
138/2 drugo, koje je u dvorcu sačuvano, H a g a r a u p u s t i n j i, već je po temi bliže idiličnosti i slatkoći Cignanija. No ipak i to djelo pokazuje očito prevladavanje emilijanskog kasno-baroknog manirizma nervoznom i pokrenutom vizijom našeg slikara. Kompozicija, sa nesigurnom ravnotežom glavnih likova i bizarno ukomponiranim Izmaelom, što spava u kutu slike, je eminentno neklasično, što je osnovno za Benkovića u ovom času. I upravo u tom vremenu, zajedno sa obim sačuvanim pommersfeldenskim slikama, trebalo bi da je nastala i naša Žrtva Abrahamova iz Strossmayerove galerije!

Mi ovdje to pitanje ne ćemo nastojati riješiti, jer to nije moguće bez autopsije slika sačuvanih u PomMersfeldenu. Ali pitanje ima za nas ne samo principijelno značenje (da li je ovo remek-djelo od našeg posljed-

njeg Schiavona ili nije), nego i zanimljivo metodološko značenje, obzirom na stilsku kvalitetu Benkovića.

Koji momenti vežu zagrebačku Žrtvu Abrahamovu uz Benkovića? Veže je činjenica, što je R.Pallucchini (vidi "Profile di F.B." u La Critica d'Arte) na osnovu fotografije atribuirao Benkoviću ovu sliku, koja se tada bila pojavila na Londonskom tržištu. Indicije, koje su ga u tome vodile bile su (osim stila) i dimenzije, koje se jako pribl ižuju onima Benkovićeve slike iste teme, koju su Francuzi bili 18o1.odnijeli iz spomenutog dvorca.

Critica I 139/5 Mogućnost, dakle, načelno postoji i negirati tu atribuciju moglo bi se sa sigurnošću samo nakon temeljitog poznavanja slika u Pommersfeldenu. A s druge strane činjenica je, da se zagrebačka Žrtva Abrahamova ne može smjestiti u razvoj Benkovićev. Pa kad se uzme u obzir da niti izvanjske okolnosti ne dokazuju stopostotno pripadnost Benkoviću (njegova odnešena Žrtva Abrahamova imala je dimenzije 214 x 158, a naša 22o x 168 cm) jasno je da će argumenti stilske analize prevagnuti. Naša Žrtva Abrahamova je k l a s i č n a b a r o k n a k o m p o z i c i j a v i s o k o g s t i l a u v e n e c i j a n s k o m s m i s l u r i j e č i i ako treba spomenuti neko ime u vezi s njom, onda to može biti jedino Piazzetta. Ovu krasnu plastičnost i smirenu ravnotežu linija, ovu jasnu formu nagog tijela slikanu virtuozno sa mekim potezima okupanim u blijedo svijetlo, sa crvenkastim tonom, koji je rasut po atmosferi, pa sama dubina sugerirana dijagonalama i prozirnim chiaroscurom - to su sve kvalitete jednog prvorazrednog majstora. Naravno,ako slika nije nastala u vezi s Benkovićem, ona je mogla nastati i kasnije, dapače svakako kasnije od Piazzettina
Critica I 135 sv.Jacopa iz S.Stae, koji je prema Pallucchiniju nastao
Pall.:G.B. najkasnije poč.drugog decenija. Ali, ako se usporedi na-
Piazzetta, ša slika sa Piazzettinim remek-djelom u S.Maria della
Sl.15 Fava iz 1725, vidjet ćemo da je naša slika po zrelosti
Critica I pikturalne razrade (fenomenalna pjenušavost Abrahamove
139/5 glave!), a i po življoj kolorističkoj kompoziciji,vjerojatno još kasnija. Ukoliko je Piazzettina, ona je svakako najljepša njegova realizacija ovog motiva, koja nam je sačuvana. Da li je ona jedna od onih, koje su zabilježene kao nestale, teško je reći, kao i to, koji bi slikar mogao doći u obzir, ako isključimo Piazzettu. Ali da pripada velikom majstoru, to je sigurno. Andjeo ima svog davnog prethodnika u onome G.Lissa iz S.Niccolo dei Tollentini, lice Abrahamovo osvijetljeno nadnaravnim svijetlom je jedno od najljepših lica venecijanskog setteoenta, puno pasije i uzdignuto u patos toliko da gubi svoju individualnost. A mekano modeliran lik Izaka kao da je dematerijaliziran žućkasto bijelim svijetlom. Sve je patetično, ali smireno i uravnoteženo u kretnji tijela i rasvjete, sasvim oprečno nego li na Benkovićevim slikama u Pommersfeldenu. I sasvim je nerazumljivo kako je Pallucchini mogao doći na misao, da je upravo ovo remek-djelo klasičnog venecijanskog baroka moglo, utječući na mladog Tiepola, rezultirati onom grčevitom
Critica I. kompozicijom Žrtve Abrahamove iz Ospedaletta! To su stva-
129/2 ri koje medjusobno ne mogu biti u nekoj užoj vezi, što

još ne znači da Benkovićevo djelovanje u drugom deceniju nije imalo neko značenje za formiranje Tiepola, osobito kod ove njegove slike, kao što je imalo u razvoju baroka uopće, austrijskog posebno.

Znači li to da na zagrebačkoj slici nema momenata,
koji zaista sjećaju na neke momente kod Benkovića? Ima
u modeliranju draperija sličnosti sa nekim draperijama
Benkovićevim (Hagara, Žrtva Ifigenije), a i patetično
141/11 lice Abrahamovo ima izvjesne podudarnosti sa onim bl.
P e t r a G a m b a c o r t i u S.Sebastianu u Vene-
ciji. Ali te su karakteristike zajedničke mnogim slika-
rima tog ranog settecenta. Više nego li na te detalje
treba gledati na osnovnu i unutrašnju sadržinu, na stra-
128 stvenu igru kretnjama i svijetlom, na surovu i mračnu
koncepciju sablasnih lica sa Žrtve Ifigenije. I upravo
ova jedina Benkovićeva slika, koja je sačuvana u Vene-
ciji (S.Pietro Gambacorti), a koja je nastala izmedju
1725 i 1728, govori protiv mogućnosti da bi njen autor
mogao (prije nje!) izraditi i ovu klasičnu i u biti ve-
dru zagrebačku Žrtvu Abrahamovu.

Začudo, Benković je u tom svom prvom venecijanskom
razdoblju bio učiteljem Rosalbi Carriera, pomodnoj, ali
virtuoznoj pastelistkinji. Jasno je da nije mnogo trago-
va ostavio u njenoj, tipično rokoko umjetnosti. Dalje o
ovom razdoblju ne znamo ništa, kao ni o prvom bečkom
boravku! Rodjak Gaetano, muzičar na dvoru, privukao ga
je 1716. u Beč. Koliko je trajao taj njegov prvi bora-
vak u Austriji, nije poznato, kao ni to, što je upravo
u to vrijeme tamo radio. Svakako polovinom trećeg dece-
Critica nija opet je bio u Veneciji, jer je tada nastala slika
141/11 iz Sv.Sebastiana, sva puna baroknog patosa, a slikana
pastozno i sumarno, opet sa jasnim afinitetima prema
Crespiju i Magnascu. Premda su boje mnogo potamnile, one
su očito pripadale jednoj kolorističkoj maniri sasvim
drukčijoj od one, koju poznajemo sa zagrebačke slike;
boje su tamne, smedje i sive, grčevite kao i lice Sv.
Petra. To je ona dramatska ekspresivnost, za koju Pal-
lucchini tvrdi da je djelovala i na Tiepola (osobito u
njegovim freskama iz kat.u Udine).

G.1733. susrećemo opet Benkovića u Beču, te se uopće čini da je često za života mijenjao svoje boravište. Od bez sumnje značajnog njegovog opusa, očuvano je, na žalost, vrlo malo, odnosno možemo reći da je taj opus nauka tek počela da rekonstruira. Mnoštvo njegovih slika izgubljeno je, ali bez sumnje će se neke još i pronaći. Osnovne zagubljene grupe jesu: Milanska, Würzburška (I m m a c o l a t a, S. M i c h e l e, J a k o b i R a h e l a, S u d S a l a m o n o v) grupa radjena za knezove Schönhorn u Göllersdorfu (kod Korneuburga u Austriji) i to N a r c i s, J u d i t a, dvije slike djece s voćem; u dvorcu Weyerburg D i a n i n a k u p e l j (Sve prema katalogu iz 1746); ali ni to još nije sve, jer se u još nekim katalozima, kao onom iz 1751, spominju neki Benkovićevi radovi (Vuk i Lovac, Divlja mačka, možda "David" u Werneck-u).

Došavši, naime, u Beč, Benković je stupio u još užu vezu sa grofovima Schönborn, a 1734. bio je imenovan dvorskim slikarom (Atti,1507). Upravo te je godine Benković izradio za Würzburg (F.C. von Schönborn bio je biskup od Bamberga i Würzburga) četiri slike, od kojih su 3 sačuvane, ali Pallucchini je vidio i reproducirao
Critica I samo dvije: Ž r t v a J e f t i n a i M o j s i j e
145/20 A r o n (Sliku Jakob i Rahela nije mogao pronaći). Te su slike još jedan čvrsti i datirani momenat za rekonstrukciju Benkovićeva umjetničkog razvitka. One označuju rasvjetljenje njegovog kolorita.

Ž r t v a J e f t i n a sva je okupana svijetlom u otvorenim svijetlim tonovima (žuto, plavo, ružičasto, ljubičasto), ali sjene su ipak vrlo tamne, ukomponirane u kompoziciju nervozno s oštrim kutovima. Sve je "rezano", bez blagih linija, ali sa smjelim i virtuoz-
Critica I nim skraćenjima. I M o j s i j e i A r o n je zanim-
145/21 ljiva i vješta kompozicija ukomponirana u rasvjetljenom interieure, kolikogod ove naglašene vertikale arhitekture i figura stvaraju nesumnjivo monoton utisak.

Sa tim svijetlim koloritom Benković sudjeluje u, a možda na svoj način i anticipira evoluciju mletačke škole četvrtog decenija prema promjeni tonaliteta, koja je tako lijepo došla do izražaja kod Piazzette (Assunta u Lilleu; 1735). Očito je, prema tome, da p r i j e t o g m o m e n t a t r e b a p o s t a v i t i s v a o n a t a m n a p l a t n a n a š e g s l i k a r a, k o j a s e n a l a z e j o š t u i t a m o p o g a l e r i j a m a, a koja još čekaju svoju kronološku sistematizaciju. Pallucchini je doista ta djela smjestio u razdoblje izmedju S.Petra Gambacorti i Würzburških slika, dakle otprilike izmedju 1725 i 1734.g.

141/12 Medju tim platnima od osobite je važnosti skica D j e v i c e s a s v e c i m a iz k.Fr.Muzeja u Berlinu. To je lijepa i duhovita kompozicija (veronskog tipa), sve je nervozno i duhovito, ne samo obzirom na svijetlo nego i na boju, koja je sazdana na toplim tonovima. To je način već mnogo dalji u razvoju slikara,nego li je način Sv.Petra Gambacorti. Potez je brz i sočan, a kretnje prirodne i autentične. Kako je tek lapidarno sa nekoliko poteza modeliran lik na desnoj strani u smijernoj pozi sa rukama skrštenim na grudima. Pa onaj tipični starac na lijevo, sav u živom ritmu obrisa i drapeggiamenta. Ta je skica prije bila astribuirana Piazzetti, ali ju je Pallucchini na Fioccovu inicijativu pri-
144/18 pisao Benkoviću, a našao je i jedan pripremni crtež, koji očito pripada ovoj pali. (Ak.Carrara u Bergamu). Tko
Rivista zna da li je sama pala izvedena, jer slika M a d o n e
9 s a s v e c i m a, što se nalazi u zbirci Carter u Quinto Fiorentino, slična je samo u osnovnoj dispoziciji, dok kvaliteta, bez sumnje, niti iz daleka ne dosiže berlinsku skicu, osobito ne u živoj igri svijetla i u duhovitim drhtavim obrisima, kojima Benković u to vrijeme kao da najviše afinira Magnescu i Bazzaniju. A gornji dio kompozicije vraća se skoro isti u M a d o n i s a

s v e c i m a iz zbirke Fuller u Bostonu (Repr.E.Siple, Italian Baroque Painting, u Burlington Magazine,1939,st. 1o5), sa nešto više bljeskavim i nervoznim svijetlom. No
Critica I možda je za ovo razdoblje još karakterističnija bizarna
142/14 skica skica M a d o n a s a f r a t r i m a u Museo di Castello u Milanu. Nekoliko boja, koje su nešto hladnije od Piazzettinih i sirova dramatika svijetla oblikuju deformirane likove, koji su od svih dosadašnjih najbliži Magnascu. Suprotno od Piazzette, koji sa chiaroscurom gradi formu, Benković sa svijetlom i sjenom dokida svaki konstruktivni utisak, kako kaže Pallucchini, koji je i atribuirao ovu skicu Benkoviću. Ta atribucija nije, naravno, stopostotno sigurna, kao što nije ni Fioccova i
142/13 Pallucchinijeva atribucija berlinske M a g d a l e n e (Fr.M.) prije pripisivana Piazzetti (Rivista d'Arte,st. 316). Ali ovo surovo uranjanje tijela u oštru rasvjetu, koja ističe i čak deformira sve dijelove - je način, kojeg je Benković naslijedio od Magnasca i od Crespija, ali ublažio jasnom plastičnošću Piazzette. Sa tim načinom je on dostigao onu slobodu izraza, koju je njegov egzasperirani lirizam i trebao.

U svom članku "Profilo di F.Bencovich" (1936) Pallucchini je odustao od nekih atribucija, koje je bio po-
Rava:G.B. stavio ranije; tako malu M a d o n u iz zb.Bastianel-
Piazzetta li (Rim), za koju sada misli da pripada kakvom "izravnom
sl.61 nasljedjivaču Dalmatinčevu". Isto tako M a d o n u s a s v e c i m a (zb.Suida u Badenu kod Beča) pripisuje sada kasnom periodu Piazzettinom.

No nakon 1936. došlo je do nekih otkrića, tako da se opus našeg slikara sve više proširuje. Na osnovu Pallucchinijeve kronologije, učenjaci, koji su ta djela otkrili, odnosno pripisali Benkoviću, datirali su ta djela aproksimativno u treći decenij i to na slijedeći način:

Critica Max Goering je u "La Critica d'Arte" 1937.g.publi-
d'Arte II cirao Ž r t v u P o l y x e n e, koja je u Brüssel-
133/1 leskom muzeju bila atribuirana Tiepolu, što je na prvi
(str. 180) pogled isključeno, obzirom na kompoziciju, oblike, kao i slikarsko tretiranje svijetla i materije. Medjutim, afinitet prema fantastici Magnasca, nervozna rasvjeta i apsolutno slobodno vodjenje kista, na prvi pogled dezorganizirano, odredjuje Benkovića kao autora. Polyxena je oblikovana s nešto klasičnijim osjećanjem, ali sve drugo je neobična fantazija sa slikovitim deformacijama. Ima, medjutim, detalja, koji izravno upućuju na Benkovića. Svećenik iznad Polyxene je varijanta Sv.Franje iz Paole iz Albertine. Zatim njene draperije, koje su slične onima sa berlinske Madone, a i kompozicija upućuju u osnovi na tu sliku, osobito kompozicija boja. Na lijevo se otvara dubok prostor, a element kanelirane kolumne iza glavnog lika je sasvim identičan. Što se datiranja tiče, i Goering je, sa Pallucchinijem, uočio ravnu razvojnu liniju od S.Pietro Gambacorti (1725/28) preko berlinske Madone (173o) do Würzburških slika (1734), a brüssellsku sliku postavio je izmedju sv. Petra i Madone. Kako je Pitterijev radirung po Benkovićevu S.Franji iz Paole, obzirom na zrelost tehnike već Pallucchini postavio "ne mnogo iza 172o", Goering je izveo zaključak, da i Žrtvu

Polyxene treba postaviti u blisko vrijeme, dakle nakon slike sv.Petra Gambacorti, sa kojom ona ima zajedničke mnoge momente sablasnosti, kao i tvrdog, namučenog skoro, tretiranja pikturalne materije, koja nekako i odviše grčevito i čvorugavo modelira oblike.

133/2 Jedan drugi primjerak Benkovićeva umjetnosti Goering je otkrio u Wawelu (Krakov). To je N a v j e š t e n j e, koje je dosada bilo takodjer pripisivano Piazzetti, ali je nesumnjivo mnogo bliže bečkom baroku po fluidnosti oblika, koji su skoro dematerijalizirani bojom. Madona zaista ima šal i meku modelaciju, kao ona berlinska, a i draperija je sasvim bliska onoj na nekim likovima u Berlinu, osobito na svetačkom liku na desno. A i boje su adekvatne:crveno, ružičasto i plāvo, u visokoj skoro blijedoj gami. Atmosfera je smedja. Sve je lako i prozračno. Da li je to upliv svijetlog slikarstva Tiepolovog? Bez sumnje, sjene su mjestimično još tamne, a kontrasti oštri, ali niti iz daleka takvi kao na venecijanskoj, odnosno berlinskoj slici. A konfrontacija sa slijedećom slikom, mnogo tamnijom i manje "rokoko", pokazat će nam, kako je ova kronologija još vrlo labilna i sumnjiva.

Critica III.tb. 72 Radi se možda o najljepšoj i najsnažnijoj Benkovićevoj realizaciji, koju je u zapuštenoj crkvici "del Castello" u Borgo S.Giacomo (Verolanuova) otkrila Fernanda Wittgens (La Critica d'Arte III,1938). I ona veli da je u prvi mah kod ovog O p l a k i v a n j a pomislila na Magnasca, ali čišćenje i restauracija otkrili su nesumnjive piazzetteskne elemente. A to odmah upućuje na Benkovića. Tko bi drugi u to vrijeme mogao s takvom fantazijom u komponiranju spojiti fantaziju kolorističku, koja je upravo u ovoj slici prekrasna. To je ogromno platno (4,5o x 2,55), komponirano u dubinu sa pozadinom pećine i slikovitog stabla i bijelom dijagonalom Kristova tijela, oko kojeg su se sakupili sveci. Oblici su osvijetljeni dramatskom rasvjetom u oštrim kontrastima. Luministička se kompozicija koncentrira oko centralnog fokusa (u bijelom, žutom i prozirno sivim tonovima).Mnogi refleksi i prijelazi srebrnog, zlatnog i zelenog obogaćuju sliku do precioznosti upravo "rokoko". Osobito se ljubičasti tonovi javljaju posvuda, roketa sv.Karla je ružičasta, a oprava sv.Magdalene žuta. Lice Bogorodice deformirano je skoro kao kod Maulpertscha. I uopće se na toj slici opaža afinitet sa bečkim barokom, na čijem zasnivanju je sudjelovao upravo Benković svojom dramatskom slikovitošću. Od svih fantastičnih Benkovićevih inscenacija upravo ovo Oplakivanje kao da je najveličajnije. Ono nema više sablasnost Žrtve Ifigenije iz mladenačkog razdoblja i uzdignuto je, osim toga, do izvjesne plemenite patetike. Nešto kasnije Benković će - vidjeli smo - evoluirati prema mnogo svijetlijem, skoro možemo reći, praznijem slikarstvu Würzburških kompozicija. To je, dakle, jedna od najvažnijih karika u slikarevu razvoju od chiaroscuro stila do prijeloma oko 1734.g.

Hrv.Enciklop. Nakon tog prijeloma nije bilo moguće ustanoviti
394,b kako je tekla evolucija Benkovićeva. K r i s t p o d
395,b K r i ž e m i Sv. B a r t o l o m e j iz Strossmayerove galerije očito su raniji. A ni njegova daljnja sudbina nije detaljnije poznata. Izvjesno je, medjutim, prema dokumentima publiciranim od Pallucchinija (Atti), da je i dalje bio u službi knezova Schönborn, te je tako za crkvu bisk.palače u Würzburgu izradio dvije slike: I m m a c u l a t u i A r k a n d j e l M i h a j l o (1734/36), koji su citirani u inventaru 1744, ali nakon toga im se zameo trag, a na njihovim se mjestima u crkvi nalaze dvije slike Tiepolove iz 1752. Nakon 1717 izradio je jednog D a v i d a, kao što je prije bio dovršio S a m s o n a. Ovaj se posljednji nalazio u inventarima kaštela Werneck 1751,'78 i '98. Isto se tako spominje i jedna velika slika sa loo portreta grofova Schönborn, ali ni njoj više nema traga.

Svoj život završio je, kako Mariette veli "peu occupé", kod grofova Attems u Grazu 1753 (Vidi I.Benković u "Novosti" 12.jan.193o.).

Koje je njegovo značenje u umjetnosti mletačkog settecenta? Već je Pallucchini, koji je najviše zaslužan za njegovo "otkriće" u nauci, to vrlo reljefno istakao. Slijedili smo njegov put od cignanijevskog manirizma i Crespija do Magnasca i prekrasne sinteze u razdoblju od 1725-1734. Taj momenat je zaista vrhunac ovog zanimljivog slikara, koji je svojim temperamentom i dramatskom izražajnošću bez sumnje djelovao u 2.i 3. deceniju kao ferment novih struja. Vidjeli smo to djelovanje kod Tiepola, a osobito kod bečkih slikara ovog doba. Njegovo se likovno značenje sastoji u spajanju zdrave klasične plastike jednog Piazzette sa dramatskim chiaroscurom i izražajnom slobodom Crespija i Magnasca, a u daljnjem slijedu luminizma sa divnom i ekspresionom polikromijom s kraja '3o godina. Vrhunci te sinteze jesu, pored male skice u Berlinu, Ž r t v a P o l y x e n e u Brüsselu i veliko novootkriveno djelo: O p l a k i v a n j e iz Borgo S.Sepolcro. To platno pokazuje svu snagu našeg slikara i samo činjenica, što je njegov opus došao do naših dana tako fragmentaran, uzrokom je, što je njegovo ime bi lo zaboravljeno u povijesti umjetnosti. Obzirom, dakle, na umjetničku razinu, koju je u nekim momentima Benković znao dostići, ne bi mu se mogla osporiti ona prekrasna Žrtva Abrahamova iz Strossmayerove galerije; kad bi se ova samo mogla stilski smjestiti u drugi decenij stoljeća!

No bez obzira na to jasno je, da profil F.Benkovića još nije zaokružen. A osobito to vrijedi za kronologiju, koja je prilično labilna. Samo nova arhivalna i galerijska otkrića mo gla bi unijesti više svijetla u njegov razvoj, koji, medjutim, i onako predstavlja osobit interes za studij venecijanskog slikarstva 18.vijeka i bečkog baroka, kod formiranja kojih je škola Benković najaktivnije sudjelovao. Izmedju Bologne, Milana, Beča i Würzburga, njegov je životni put prošao vrlo plodno, noseći sobom različite utjecaje, ali i sjedinivši ih samo-

stalno u jednom ličnom izrazu, osobitom i jedinstvenom unutar ovog velikog stoljeća.

Prije nego što predjemo na Tiepola, kao na najveći rezultat posljednje velike faze mletačkog slikarstva, ponovit ćemo neke osnovne podatke o vremenu, u kome je nastala njegova umjetnost. Osnovna kvaliteta je bez sumnje Piazzetta, koji počima razvoj svog visokog stila poč.drugog decenija, a 1727 je dao visoki primjer iluzionističkog fresko-slikarstva na plafonu u S.Giovanni e Paolo. Drugi i mnogo raniji veliki dekorateur u fresko-slikarstvu je, vidjeli smo, S e b a s t i a n o R i c c i, koji nadovezuje na velike freskiste visokog baroka, osobito na L u k u G i o r d a n a, a koloristički na S e b. M a z z o n i. Rodivši se 1659, on je iz Milana započeo svoj skitnički život po Italiji, u kome je izgradio svoj način. U samoj Veneciji imamo 17o8 strop - u P r e z b i t e r i j u S. S t a o i veliku sliku D j e v i c a u G l o r i j i u S. Giorgio 17o8. Nakon toga je Ricci za lo godina odsutan iz Venecije (boravi u Engleskoj i Holandiji), a na povratku je izradio s t r o p u S e m i n a r s k o j b i b l i o t e c i d e l l a S a l u t e (172o) i nalazi se na vrhuncu svoje slave. A l i u m e d j u v r e m e n u j e P i a z z e t t a v e ć s k r e n u o v e n e c i j a n s k u š k o l u p r e m a č v r s t o j p l a s t i č n o s t i i s o l i d n o m r e a l i s t i č k o m s l i k a n j u o b l i k a. Kroz to vrijeme, bio je odsutan iz Venecije i

V.Moschini,44,45

JACOPO AMIGONI (1675-1752),

Mosch. 57

tipični rokoko-slikar dekadanse, virtuozan i sladunjav, pompozan u portretima, graciozan u mitološkim i genre-scenama. Kao tipični aristokratski slikar prošao je kroz Evropu i ostavio svoje najljepše slike u dvorcu Schleissheimu i Nymphenburg. U Veneciji bio je samo od 1739-1747, kad je otišao u Španjolsku. O č i t o j e, d a k l e, d a n a f o r m i r a n j e r a n o g s e t t e c e n t a o n n i j e m o g a o d j e l o v a t i. A sasvim je slično i sa

GIANTONIOM PELLEGRINI (1675-1741),

sličnim njemu u stilu i u sadržini ove lake i površne dvorske umjetnosti. Prošao je Pellegrini takodjer Englesku, Njemačku, Austriju, a u Parizu je, zajedno s Rosalbom, pobrao slavu mondenih krugova. Potječe od Liberija i Paola Pagani, a nastavit će se njegov način preko Crosata i Pittorijasve do kasnih vremena, kao tipična d r u g a l i n i j a p o v r š n o g i s l a d u n j a v o g m l e t a č k o g r o k o k o a. Došao je i on potkraj života u domovinu, gdje je ostavio samo nekoliko platna (S.Vitale, u Padovi i t.d.). Ni on, dakle, nije mogao aktivnije sudjelovati u formiranju ranog settecenta u samoj Veneciji, premda je jasno da bi se njegova površna i preciozna umjetnost bila afirmirala i zavla-

dala na lagunama, da im se nisu već u početku suprotstavile dvije snažne, makar i medjusobno različite kvalitete: nervozna, ekscitirana i dramatska umjetnost našeg Benkovića i čisti chiaroscuro ozbiljnog i trijeznog slikarstva Piazzettina.

U toj situaciji, na liniji sinteze velike dekoracije i plastične snage Piazzette i Benkovića, nastala je velika umjetnost Tiepolova.

GIAN BATTISTA TIEPOLO (1696-177o)

Neposredni njegovi učitelji bili su Gregorio Lazzarini i Franceschini. Ali Ricci i Piazzetta bili su njegovi stvarni uzori.

Moschini piše: "Avido d'imitare quanti godeano a ~~suoi~~ giorni di riputazione, ora emulo la maniera caricata del Bencovich, ora il forte ombreggiamento del Piazzetta". Zaista, rasvjetano i šareno fresko-slikarstvo S. Ricci, kome se Tiepolo obraćao ne samo u svom početku (Fiocco), nego i u trećem deceniju (Lorenzetti), je bez sumnje osnova njegovog velikog dekorativnog iluzionizma na plafonima crkava i palača. Ali bez čvrste strukture Piazzetinih oblika, ta je riccievska tendenca mogla biti sudbonosna.

U samom početku svog razvitka nalazi se mladi Tie-
Critica I polo i pod utjecajem našeg Benkovića. Iz god.1715-16 je
tb.129/ "Ž r t v a I z a k a" te A p o s t o l i S i m o n
2 i 3 i M a t i j a" u S.M.del Ospedaletto. To je ona nervozna tendenca ka dramtskim deformacijama, koja nam je poznata sa Benkovićevih slika u 2.deceniju. Ali Tiepolo
Mosch. je uskoro na Piazzetti (a možda djelomično i na Bale-
39 stri, kako misli W.Arslan, La Critica d'Arte,I.) izgradio svoju klasičnu umjetnost i jasnu modelaciju sa crvenkastim sjenama i to je došlo do izražaja već u lijepom
Critica I Sv. B a r t o l o m e j u (1718-172o), gradjenom u jas-
tb.166/17 nim volumenima, makar su oznake Benkovićeve još prisutne u grčevitoj dramatičnosti i neobuzdanosti invencije.
tb.132 A zatim u M a d o n i d e l C a r m i n e (di S.
159/2o Aponal) u Breri,od koje jedan novo objavljeni i otkinuti
Fiocco: fragment još više je "caricato alla Benković". U tim
Venez.Mä- mladenačkim djelima sjene su još tamne, a kontrasti oštri
lerei d. sa benkovićevskim deformacijama. A u isto vrijeme
17.u.18.J. Ž r t v a I z a k o v a iz Dresdena, nastala takodjer
sl.65,64 oko tog vremena. Možemo usput napomenuti kako zagrebačka "Žrtva Izakova", ako bi i bila Benkovićeva iz 1716, ne
Critica I bi mogla rezultirati ovim odjecima kod Tiepola: niti
139/5 žrtvom iz Ospedaletta, niti ovom iz Dresdena; ona je i odviše "klasična", sigurna u modelaciji i uravnotežena u kompoziciji.

Polovinom trećeg decenija obraća se Tiepolo svijetlijem Riccijevu kolorizmu i inicira svoj put prema
Fiocco velikom fresko slikarstvu sa dubokim ili točnije visokim
66 prostorima, otvorenim i svijetlim. Vidi se to na platnima p a l. S a n d i - P o r t o u Veneciji, gdje se uz

snažno zasjenjivanje Piazzettino opažaju akcenti živog
Riccijevog kolorizma. Tu sintezu možemo uočiti i na
H.Hege- ostalim slikama tog doba, tako na Čudu Mane u
mann:G.B. Verulanova (iz 1726 odn. po drugima 173o-1736), gdje su
Tiepolo, Piazzettina formalna iskustva vezana sa novim shvaćanjem
sl.5 prostora, koji doduše još nije jedinstven u tiepolesknom
smislu, ali je sažet i komponiran na sasvim drugi način.
Meissner: Svijetlo, blješteće Tiepolovo svijetlo još nije osvojilo
G.B.Tiepo- sve oblike i sve dijelove, to je Piazzettina
lo,51,52 modelacija u kontrastima i njegovo
smještanje grupa u pros tor. I tek u slijedećem opusu
Tiepolo kao da se osamostalio na svom putu, u freskama
Hegem. katedrale i nadb. palače u Udine 1727.
6 Molitva Abrahamova će nam moći ipak
još uvijek pokazati odviše preciozne kretnje andjela,
kao i još jake kontraste svijetla i sjene. Ali nijanse
bijelih, srebrnih tonova u svijetlim partijama već ukazu-
ju na Tiepolov pleinair, kojeg on tada već izgradjuje.

Hegemann je nakon toga u Tiepolovu razvoju uočio
jednu naturalističku fazu od 1728 (freske u pal.
7 Dugnani u Milanu) do fresaka u kap.
Colleoni u Bergamu iz 1733. Očituje se
težnja prema realnim likovima i realnom prostoru sa je-
dinstvenom atmosferom, koja se stupnjuje prema dubini.
9 U Bergamu je kompozicija već sažeta i do kraja promi-
šljena, prazan prostor je reduciran. Ipak pojedinosti su
još odviše istaknute, a drastika detalja kao da smeta
sintetičnom dojmu cjeline. No bilo bi iluzorno nabrajati
sve njegove slike i cikluse, koje je u ovom (četvrtom)
deceniju Tiepolo ostavio po Lombardiji i Venetu. Iz
Meissner 1734 je ciklus u Villa Zileri dal Ver-
1o-16 ne, a iz 1737 glasoviti opus u Villa Valma-
rana kod Vicenze.

Hegem. To su lijepi ciklusi iz antiknih i mitoloških
priča, koje su uvijek sazdane na najinteresantnijem i naj-
napetijem momentu (Ifigenijeva žrtva). Iluzija realnog
2o,21 prostora i zraka postignuta je osobito u pejsažnim sli-
22-24 kama, sa blistajućim sunčanim svijetlom. To su široki
nanazi svijetlih ploha, koji nas sjećaju Veronesa i,
prije njega, Piera della Francesca: pleinair otvorenih
atmosfera sa prozirnim sjenama i sa volumenima, koji su
sa svih strana okupani svijetlom. To je sam
zrak slikan izravno bez impre-
sionističke analize, atmosfera,
koja vibrira, ali bez pointilizm-
a. Iz otvorenih prostora on prirodno svijetlo uvodi
izravno na likove. Likovi sami nisu više sušta dekora-
cija, kao kod Baccicie i Pozza; nego realni volumeni i
ljudi. I u tome se i sastoji značenje ovog posljednjeg
velikog baroknog fresko-slikara. S jedne strane: odnos
ljudi i prostora postao je opet
realan i prirodan: to nije više prostor sam
kao kod Bacciccie, nego je figuralni
element u "ljudskom" odnosu pre-
ma njemu. S druge strane, to nisu
likovi koji zrače svijetlo, ni-

t i j e t o s a m o s t a l n o m a n i r i s t i-
č k o s v i j e t l o T i n t o r e t t a i l i E l
G r e c a, k o j e d o l a z i i z z a g o n e t n i h,
a p s t r a k t n i h i z v o r a, n i t i s v i j e-
t l o R e m b r a n d t a, k o j e j e g l a v n i
o b j e k t s l i k e s a s v o j o m b o r b o m
p r o t i v t m i n e. To je opet r e a l n o s v i-
j e t l o, vezano sa likovima, leonardovsko j e d i n-
s t v o t i j e l a i s v i j e t l a kao da je kod
Tiepola ponovno uspostavljeno (Hegeman).

No to nije išlo bez borbe, bez upornog studija u
dugom razvoju, tokom kojega je Tiepolo razračunavao i
Hegem. sa Rembrandtom. Nekoliko slika, a osobito M o l i t v a
26-29 n a g o r i (Hamb.Kunsthalle) pokazuju tu dramatsku bor-
bu i razračunavanje sa Rembrandtovim sjenama a možda
najviše uljena skica S k i d a n j e s K r i ž a, iz
Louvra. Križevi na svijetlom nebu, oštri mlazevi na glav-
noj grupi, duboki prostor na desnoj strani - to su ele-
menti Rembrandtovi. Oni su značajni za ovaj momenat, u
kome su od 1737 do Würzburškog opusa (1751) nastale mno-
ge oltarne slike prekrasnog kolorizma i virtuoznog chia-
Meiss. roscura, od kojih ćemo spomenuti samo najglavnije: T r i
58,28 D o m i n i k a n k e p r e d D j e v i c o m iz Ge-
suati, sliku poznatu zbog stupnjevanja barokne ekstaze
Lorenz. na fizionomijama: P r i č e s t sv. L u c i j e iz SS.
48 Apostoli, a osobito prekrasan triptih iz S.Alvise sa
Hegem. onim grandioznim P u t o m n a K a l v a r i j u. Ma-
34-35 lo ima prikaza ove teme, koji bi u sebi sadržavali toliko
Mosch. 53 detalja drame, a opet u jednoj cjelini, koju stvaraju i
svijetlo i ritam kompozicije. I opet je tu onaj odredje-
ni t i e p o l e s k n i m o m e n a t, koji u sebi
kondenzira svu sadržinu scene: ovaj Krist, koji je pao
pod teretom sa svojim napaćenim licem i sa upitnom gestom
ruke. Sve je slikano virtuozno sa lakoćom velikog maj-
stora. Problem koji je naizgled bio nerješiv, kao da je
Tiepolo riješio fenomenalnom lakoćom: kako iz precioz-
nog rokoko-kolorita i virtuoznog slikarstva, naviklog n
na dekorativnu impostaciju svih likovnih problema, stvo-
riti tragičnu dramu, iskrenu i duboku. Ipak Tintorettov
Put na Golgotu - kako je to sasvim druga stvar. Sasvim
drugo shvaćanje uloge svijetla, a i sasvim drugačija po-
tenca osjećanja.

Hegem. Festozna i raskošna aplikacija boja preteže u ovom
44-45 stoljeću redovno nad unutrašnjim patosom, ona ponekad i
Lorenz. prekriva pravi sadržaj teme. Ali kad je ta festoznost
49 u skladu sa samom temom, kao u P o k l o n s t v u
k r a l j e v a iz Münchena, onda nema premca Tiepolo-
voj imaginaciji, s kojom on komponira patrijarhalna lica
staraca, bizarne likove orijentalaca, a nadasve ona uzvi-
šena lica Bogorodica sa širokim velovima oko glave. A
51 u kakvom teškom, sumornom motivu, kao M o l i t v a
Hegem. Sv. T e k l e p r o t i v k u g e (Este), ipak i Tie-
48 polo zna da prikaže stravičnu situaciju s onim opustje-
lim pejsažom i blijedim likovima okuženih.

Meiss.
17,18 No u ovom razdoblju od 1737 do Würzburga niz veli-

kih stropnih slika tvori postepenu pripravu za velike
cikluse. Jedan od značajnih radova u samoj Veneciji je
Hegem. plafon Gesuati sa Glorijom sv.
30 Dominika u tri dijela (1737-39) u starom veneci-
Meiss. janskoj kompoziciji sa stubištem. A zatim plafon u
23 Scuola dei Carmini, plafon u
Meiss. Scalzi sa Prijenosom kuće iz
25-27 Nazareta u Loreto (uništen za vrijeme pr-
vog svjetskog rata), te pronalazak Sv. Kri-
Hegem. ža (u ovalu Akac.) a iz 1743, sa glasovitim "di sotto
31 in su" na velikoj plosi neba.

37-38 Zadnja faza Tiepolova obuhvaća raspon
od odlaska u Würzburg do smrti u Madridu, dakle puna
dva decenija. Na početku tog razdoblja stoji veliki
ciklus u palači Nadbiskupa (1751-
1753), kojeg je izradio sa oba svoja sina i sa četom po-
moćnika. U Sali del Imperatore izradio
39-43 je unutar prekrasne dekoracije rokokoa Historije
iz života Barbarose, a nakon toga islikao
je ogromno stubište dvorca sa ogromnom freskom.
Cio Kozmos je smjestio Tiepolo pod nebom, koje se otvara
u slojevima: gore sva božanstva Olimpa, a naokolo, iznad
ruba, četiri strane svijeta: Aziju, Afriku, Ameriku i
Evropu. A ipak, cio taj kozmos ima hladnoću divne, ali
izvanjske reprezentacije, sa virtuozno slikanim likovima.
Ali kako je to daleko od renesansnog ili baroknog osje-
ćanja kozmosa, kod Tintoretta ili Michelangela. Feuda-
lizam, kristaliziran u dvorskom apsolutizmu, dao je u
Tiepolu posljednji, veliki izraz svog osjećanja svijetla.

Lorenz. Na povratku iz Würzburga prvo veliko djelo u Vene-
44 ciji je onaj ogromni plafon u Chiese del-
Meiss. la Pieta (1784-85) sa Uzašašćem Djevice, ispunje-
53 nim andjelima u srebrnom svijetlu, u kome gore najljepše
boje Tiepolove palete. Zatim freske pal. La-
Meiss. bia (1757) unutar komplicirane iluzionističke arhi-
32-41 tekture (od Mengozzi-Collona) sa dvim scenama iz života
Hegem. Antonija i Kleopatre, sa grupama žena i svirača u sporednim
46-47 nim kompartima. Festozno i patetično osjećanje života
52,53 cijelog svog vremena i svoje klase na umoru Tiepolo je
kao nikad do tada sakupio u ovom svom kasnom remek-djelu.
Meiss. Dva soffita u Ca Rezzonico (1758) nastala su
19-22 u isto vrijeme, sva laka od prozirnih plavih i žutih boja,
da i ne spominjemo ostale ukrašene vile u Venetu i uz
Hegem. Brentu (Villa Pisani u Stra iz 1761). I mnoge male stva-
49 ri, kao preciozni Consilium iz Arena u
Lorenz. Udine ili pompozni portret prokuratora
53 Querini u gal. Querini-Stampālia, sjajan primjer
reprezentativnog portreta 18.vijeka.

Konac svog velikog životnog opusa doživio je Tie-
Hegem. polo u Španjolskoj. Stigavši 1762. u Madrid, radio je
50 kroz nekoliko godina u kraljevskom dvoru u Madridu, u
Meiss. tri dvorane. Apoteoza Hispanije u pri-
67-70 jestolnoj dvorani je posljednji napor Tiepola da otvori
beskonačne modre prostore nad glavama suverena. A nakon
toga, do smrti, mnoštvo manjih, oltarnih slika ostavio
je on u Španjolskoj, gdje je i umro 1770.g.

Ali i to, naravno, nije niti izdaleka potpuna slika njegove djelatnosti. A ta djelatnost pogotovo postaje tako reći nepregledna ako se uzmu u obzir svi bezbrojni detalji i likovi, koje je Tiepolo razasuo po svojim otvorenim nebesima. Ima u nekim vremenima momenata kada se izvjesne potence, izvjesne društvene, kulturne i umjetničke kvalitete, tako reći, kristaliziraju i utjelove u pojedinim ličnostima. Ta ličnosti, u posjedu čitave tradicije i vještine, nose u svojoj ruci i u svojim očima prirodjeno o s j e ć a n j e s t i l a. Taj stil je inherentan njihovim mogućnostima, on je identičan s njima. Sva vremena bez sumnje nisu našla ni stvorila takve ličnosti, ali da je Tiepolo jedna od takvih, to je izvan svake sumnje. Teško da je talijanska umjetnost rokokoa i ova blistava "dekadansa" mletačke škole i mletačke aristokracije mogla poželjeti umjetnika, koji bi je bolje predstavio i izrazio.

Shvatljivo je da je Tiepolova umjetnost već u četvrtom deceniju povukla za sobom sve mletačke slikare. Od majstorovih neposrednih učenika istakao se (više od brata Lorenza)

GIAN DOMENICO TIEPOLO (1727-18o4),

Lorenz. 56-57 koji je sudjelovao kod svih velikih očevih ciklusa i nastavio njegov način. Vidi se to u V i a C r u z i s (nekad u sakristiji Frari). Ali u jednome je Gian Domenico nedostiživ: u genre prizorima, groteskama i burleškama, u seljačkim i "kineskim" slikama Ville Valmarana. To je slikar sivih, srebrnih i bijelih tonova, delikatan i fin, pjesnik jednog svijeta što propada, uvijek izmedju plača i smijeha, kao u svom prekrasnom ciklusu

Lorenz. 58 iz obiteljske v i l e u Z i a n i g o, koji je sada rekonstruiran u Ca Rezzonico. Ima u tim bijelim pagliaccima i saltimbanchima i gorčine i veselja, neko simpatično izrugivanje i tužne burleske nad cijelim jednim svijetom, koji je upr avo propadao.

Tiepolov utjecaj križa se u to vrijeme sa smjerom Riccia, kod plodnih freskista J a c o p a G u a r a n e (172o-18oo), J a c o p a M a r i e s c h i (1711-1794), kod Peelegrinova učenika V i n c e n z a D a m i n i, kod F a b i a i G.B. C a n a l (1745-1825), sa kojima zamire velika fresko manira Venecije. Jedan osobit saradnik Tiepola je

FRANCESCO FONTEBASSO (17o9-1769),

inače sljedbenik S.Ricci. Prema mišljenju Pallucchinija

katalog 1o8 njegova bi mogla biti ona D j e v o j k a š t o č i t a iz Strossmayerove galerije. Ali veza sa Piazzettom je možda ipak mnogo veća u tipu i postavci, a i u boji. Samo po sebi to je prekrasno djelo, živo i neposredno, tako da ukazuje na velikog majstora.

Vidjeli smo tipične rokoko-slikare J.Amigoni i G.A.

Pellegrini, koji su većinom izbivali iz Venecije, ljupke i artificiozne. Njihova umjetnost, pojačana uplivom Piazzette, a možda i samog Crespija, našla je osobit odziv u umjetnosti.

Lorenz. 59 Fiocco, G.B.Crosato 51-6o 5-17

G.B. CROSATA (1685-1758).

To je veliki freskista mletačkog 18.vijeka, "prvi iza Tiepola" kako se izrazio Fiocco. Od mnogih njegovih radova sačuvao se u Veneciji ukras plesne sale u Ca Rezzonico. Ali osnovni njegov rad nalazi se u S t u p i n i g i u Kralj.dvorcu, preko kojeg je osobito djelovao na piemonteskuu školu.

Zatim u toj istoj "drugoj liniji" nalazimo

NICOLU GRASSI (1682-1749),

Fiocco 69 Fiocco 7o

učenika značajnog Carnea, kako se to još vidi u B i č e v a n j u iz Trsta, ali se uskoro toliko približava "drugoj liniji" t.j. S. Ricciu, da je često moguća i zamjena. Došao je i pod Piazzettin upliv, ali je zadržao onu meku i slatku maniru, koja tako lijepo dolazi do izražaja u P o k l o n s t v u k r a l j e v a iz Udina.

Upravo po toj sladunjavoj formi i svijetlim bojama, koje nemaju zvučnost Tiepola, nego ih osjećamo kao površne ilustracije jednog površnog vremena, srodan im je do mogućnosti zamjene

Lorenz. 6o-61

G.B. PITTONI (1687-1767)

Možda je to najtipičniji predstavnik ovog površnog i precioznog dijela venecijanskog rokokoa, slikar cijenjen po svim evropskim dvorovima, nježan, lak i sladak poput Bouchera, ali u okviru druge tradicije. Za njegove elegantne i virtuozne slike svi su se u to vrijeme otimali. Velika slika H r a n j e n j e lo.ooo iz Akademije takodjer će nam pokazati utjecaj Tiepola, koji je, prirodno, bio dominantan u svom stoljeću. Tom utjecaju najbolje je odolijevala Piazettina škola (G.Angeli. Dom. Maggiotto, Ant.Marinetti - Chiozzotto, Fr.Daggiu-Cappella), i z k o j e j e k a s n i j e n a s t a l a v e n e c i j a n s k a A k a d e m i j a.

68-69 Ali u toj živoj i šarolikoj panorami venecijanskog rokokoa zauzima posebno mjesto jedan preciozan slikar genrea

PIETRO LONGHI (17o2-1785),

Fiocco 86

koji je svoj stil izgradio kao neobičnu i samostalnu sintezu venecijanskog genrea i onog Crespija i G.Gambarinija. Ta dva bologneza studirao je Longhi u Bologni, kamo se "spasio" od svog učitelja A.Balestre. Izgradio je tako, ali na podlozi jednog apsolutno venecijanskog osjećanja, svoj način, često duhovit i preciozan, ali i

Lorenz. 7o-71 imitiran često vrlo grubo i neduhovito od sina mu Aleksandra i drugih sljedbenika. Tako možemo reći da je njegov opus neizdiferenciran i neproučen. Ali u najboljim svojim malim slikama iz venecijanskog života (u Ca Rezzonico u Akademiji i Querini-Stampalia) on nalazi fine odnose boja i gradi po tim interieurima atmosfere kao najbolji Holandezi. Sve je, naravno, preciozno i aristokratizirano u tim scenama, sa ponajviše lutkastim figuricama (F a m i l i j a S a g r e d o). Onih nekoliko slika u Akademiji (K r o j a č, P o d u k a u p l e s u, K o d z u b a r a) možda su najdragocjenije po svojim profinjenim odnosima zelenih i smedjih tonova i po nekom blagom humorizmu, kojega je naslijedio njegov sin

ALESSANDRO LONGHI (1733-1813)

Fiocco 87,a,b Mosch. 61 često u još većem omjeru. No Alessandro zauzima osobito mjesto unutar venecijanske umjetnosti

P o r t r e t a

Ta se umjetnost nadovezuje na portretno slikarstvo Seicenta, a to znači na S. B o m b e l l i a. Slovi kao njegov nasljednik i nastavljač već spomenuti slikar iz Bergama

Lorenz. 72-73 GIUSEPPE GHISLANDI (1655-1743),

tzv. F r a V i t t o r e d e l G a l g a r i o. Makar on potječe i od Moronijeve tradicije, po svom smislu za sočni i upaljeni kolorit on pripada stvarno vene cijanskoj školi. Ipak, njegova snaga karakteriziranja odaje njegovo porijeklo, kako se to vidi u p o r - t r e t u p l e m i ć a s t r o r o g o m iz m.Poldi-Pezzolli. Taj su način nastavili mnogi i dvorski slikari kao P i e t r o R o t a r i, G.B. L a m p i, pa i sam J. A m i g o n i, nomadski slikari, gosti kraljevskih i kneževskih dvorova. A iznad sviju

ROSALBA CARIERA (1675-1757),

78 slavna slikarica portreta u pastelu, po mekoj i sladunjavoj maniri toliko voljenih i slavljenih na evropskim dvorovima. Počela je Rosalba od miniatura, a završila je u Parizu, stvarajući bez evolucije svoje bez sumnje virtuozne portrete u bijelim i plavim tonovima, često s nesumnjivim lirskim potencijalom, a ponekad i sa oštrom karakterizacijom. Njen izraz je ličan i zatvoren, nesumnjivo jedan individualan doprinos umjetnosti rokokoa, ali u svojoj cjelini odviše neizdiferenciran.Njen je način uvijek isti, konvencionalan i možemo čak reći shematičan, tako da je njeno značenje u povijesti umjetnosti jednoznačno: doprinos u cjelini, unutar koje pojedina djela znače uglavnom p o n a v l j a n j e i s t e l i k o v n e k o n c e p c i j e.

Njenu lakoću poteza i prozračnu morbidnost lakih boja, nije dostigao nijedan od njenih sljedbenika ni

Fr. P a v o n a (c.1695-1777), ni Felicija i Angelina S a r t o r i. A na kraju tog niza nalazi se naš već
Lorenz. spomenuti A l e s s a n d r o L o n g h i, sa svojim
75-77 paradnim portretima senatora, kapetana i raznih magistrata, slikanim uvijek virtuozno u njihovom individualnom
75 karakteru. Ponekad, kao u P o r t r e t C i m a r o-
Mosch. s e (Lichtenstein u Beču) cijela izvanjska aparatura i
61 odviše smeta portretu kao karakteru. Ali u čistim karakternim portretima (Cap.Budinich,Ferracina) on je nedostiživ u tom kasnom talijanskom baroku, u vremenu kad je već klasicizam bio u punom jeku.

Mletački vedutisti 18.vijeka.

To je veliko poglavlje settecenta, jedna specijalnost profanog slikarstva, koja je upravo u Veneciji doživjela sjajna očitovanja.

Izvor venecijanske "vedute" treba tražiti već pri kraju seicenta, dijelom u fantastičnim i romantičnim pejsažima

P i e t r a M u l i e r (Tempeste), flamanca, koji je u Veneciji boravio od 1687 pa do svoje smrti 17o1. Na
Lorenz. njega je sigurno, kao i na S.Rosu, nadovezao nama već
96-98 poznati slikar M a r c o R i c c i (1676-1729), koji
Mosch. je od 17o8-1729 sa stricem Sebastianom putovao Evropom
62 i usavršio svoje znanje, da bi na povratku sreo u Milanu 1712-172o velikog Magnasca, slikara kapricioznog i strahotnog ujedno. Od njega je Ricci prihvatio brzu i dramatsku pejsažnu viziju, slobodnu transformaciju,kakva dotad jedva da je bila poznata, sa "macchiama" i bljescima, sa figuricama slikanim vrhom kista. Ali je Ricci
Lorenz. slikao i ruine prema uzoru Panninia, a ponekad je i smi-
98 rio svoj temperamenat, i možda omogućio jednu mnogo bla-
Mosch.63 žu i umilniju liniju, koju je nastavio njegov učenik
Fiocco
79 GIUSEPPE ZAIS (17o8-1784).

Lorenz. sa svojim fantastičnim pejsažima, ali mnogo više arka-
lol dijskim i idiličnim, sa svijetlim horizontima i vedrim
Mosch. bojama, kojih ljupkost prelazi u jednu slatkastu i jefti-
64 nu romantiku. Bit će da je do toga došlo u dodiru sa

FR. ZUCCARELLIJEM (17o2-1778),

Lorenz. koji je 17o2 došao iz Toscane u Veneciju, te nakon smrti
99-loo M.Ricci zauzeo u tom genreu p a s t o r a l n o g p e j s a ž a prvo mjesto. Zapravo je to idealizirani i narativni pejsaž, bravurozan svakako i gradjen lakim dodirom, a nadahnut suvremenim arkadijskim raspoloženjem. To su svijetle i plave vedrine nad zelenim poljima, napučeni stadima i mitološkim figuricama.

Pod istim zvijezdama razvila se i više rustikalno pejsažno slikarstvo A n t. D i z i a n i (1715-178o),
Lorenz. a zatim M i c h e l a M a r i e s c h i (171o-1743)
lo2 scenografa i bakroresca, te slikara pejsažnih "capri-

Mosch. 66 ccia" sa ruševinama. Te lagunske arhitektonske fantazije on je prvi uveo u venecijanski ambijent, kao posebni genre romantičnog pejsaža. Njegova V e d u t a d i f a n t a s i a sa mostom iz Akademije dat će nam točan dojam te lijepe i imaginacijom tako bogate umjetnosti, tih svijetlih prostora, u kojima se male figure (macchiette) kreću kao preteče Guardijevih delikatnih penelata.

Ali, to je tek p r v a l i n i j a p e j s a ž i s t a mletačkih, više r u s t i k a l n a i p a s t o r a l n a sa ishodnom točkom kod Magnasca i M.Riccia. Pravi v e d u t i s t i sačinjavaju d r u g u više a r h i t e k t o n s k u l i n i j u t.zv. p r o s p e t t i s t a, sa polaznom točkom kod G i u s e p p e E n z i a iz seicenta i kod Panninija, ili, točnije, njegovog rimskog preteče G.V a n v i t e l l i j a. Zaista

Lonrez. 79-83

LUCA CARLEVARIS (1663-1673)

84-85 bio je krajem 16oo u Rimu i došao u dodir sa rimskim "rovinistima" i "prospettistima". Tu veliku rimsku modu on je prenio u Veneciju, gdje je 17o3 izašla njegova zbirka od 1o2 radirunga: "F a b r i c c h e e v e d u t e d i V e n e z i a", koja stoji na početku mletačke umjetnosti veduta. Ali slikao je Carlevaris i mnoge takve vedute sa figurama, igrama i svečanostima, imitirajući tako onu Panninijevu angedotsku tendencu (Regata, Odlazak Bucintora). Bez sumnje, to je značajan uspjeh: p r i j e l a z o d k o n v e n c i j e k a s t v a r n o s t i (Fiocco). R e a l a n ž i v o t g r a d o v a i u l i c a ušao je u s h e m a t s k e, č e s t o p s e u d o r o m a n t i č n e s l i k e r u i n a i c a p r i c c i a. No, na žalost, Carlevaris nije bio slikar znatnijeg obima, niti je osjećao ljepotu boje i njenih nijansa, on nije bio pjesnik svog genrea, kojeg je otkrio (ako izuzmemo Giuseppa Enzija, koji je, čini se, radio slične slike već oko polovine seicenta). Time je svakako Carlevaris, usprkos svoje kolorističke suhoće, a d a r i o t e m e l j e j e d n o j v e l i k o j s t r u j i i č i t a v o j s l i k a r s k o j š k o l i, što će doseći svoj slikarski vrhunac sa Guardijem. No neposredna zasluga Carlevarisa je i u tome, što je iz njegove radione izašao njegov veliki učenik

ANTONIO CANAL, CANALETTO (1697-1768)

Lorenz. 86-91 Upravo je Canaletto unio u slikarstvo veduta ono, što je još manjkalo: s m i s a o z a b o j u i š i r o k u ž i v u a t m o s f e r u i o s j e ć a n j e s l i k o v i t o g, koje je Carlevaris posjedovao u sasvim skromnom razmjeru.

Obratio se on ovom genreu od 1719, kad je napustio slikanje teaterskih prospetiva i prešao Carlevarisu, a zatim u Rim, da se usavrši upravo u vrsti, koju je svijesno odabrao. U Timu je to zaista učinio učeći na radovima quadraturista (Robertija, Ghiselfija i Locatellija

i samog Panninija, koji takodjer nije bio mnogo manje suh od Carlevarisa, ali je imao daleko veća iskustva. Upotreba sprave "camera oscura", koju je već Carlevaris upotrebljavao radi što veće egzaktnosti prospekta, osjeća se kod njega često i odviše, sve je tako točno i egzaktno, čak i hladno u adiciji detalja, koji više smetaju cjelokupnoj viziji, nego li što bi je činili uvjerljivom. No, srećom, već u početku Canaletto je unutar te egzaktnosti unio zračne i prozirne ljepote boje i rasvjete, što se stupnjuju u planovima, dragocjenu kvalitetu materije, što se mijenja pod zrakama sunca. To je on mogao učiniti već u najranije poznatim vedutama radjenim 1725-1726 za St.Conti. I od tada do odlaska u Englesku
Seeman 608 1746 on je naslikao najbolje što znamo od njega opusa: grupu iz zb.Lichtenstein, iz Louvra, iz Nat.Gal.,iz Dresdena, slike u kojima se smanjuje egzaktnost reprodukcije, a l i s l o b o d a z r a č n i h i k o l o r i s t i č k i h e f e k a t a r a z v i j a s e d o n a j v e ć i h m o g u ć n o s t i. Kao jedna li-
Fiocco 80 jepa priča odvijaju se venecijanski pejsaži pred našim očima. Tako onaj C a n a l G r a n d e (Licht.) izme-
Lorenz. 87-89 dju dviju dubokih ploha, sav blistav i širok, ili S v e č a n o s t s v. R o k a (Nat.Gal.), sa dubokim prostorom, koji je izgradjen samim sjenama, zatim Regata, Bucintoro (Nat.Gal.). Ili ona čudovišno slikovita veduta
Fiocco 81 S. M a r i a d e l l a C a r i t a (Nat.Gal.), duboka i sva živa od kontrasta svijetla i sjene.

Poznat već u Engleskoj posredstvom engleskog kon-
82,a 82,b zula J. Smitha, koji je mnoge slike kupovao od svog štićenika i slao ih u London, on se sam uputio tamo 1746/7 i opet 1761. Na žalost, njegova blistava poetska žica tamo kao da se osušila pod uplivom onog suhog načina epigona velikih holandeskih pejsažista. Osobito je na nj, čini se, utjecao G. V a n H e y d e n sa svojim često dosadnim i proizvoljnim izbijanjem kolorističkih efekata na kojem bilo detalju slike. Sama linija se ukočila, predmeti u toj proizvoljnoj kromatici postaju "porculanski", a dah žive atmosfere nestaje, i tako s rijetkim iznimkama traje do njegove smrti 1768. Niti povratak u domovinu nije ga izliječio, makar su djela, koja je stvarao i dalje bila dragocjena radi odredjenog stila, koji je sam po sebi značio kvalitetu.

U njegovoj radionici, neposredno prije prvog puta u London, obrazovao se vedutista, koji će naslijediti njegovu umjetnost. To je

BERNARDO BELLOTTO (1720-1780)

Lorenz. 92-95 njegov nećak, velik slikar, koji je venecijansku vedutu prenio u Evropu, kamo je emigrirao sa 25.godina. Ali do tog časa (do 1746) on je u Italiji stigao naslikati prekrasne V e d u t e d i T o r i n o (Torino), F a n t a s i e (Iz Parme) i dr. Na sjeveru, na dvoru Augusta III u Dresdenu i Varšavi, on je izgradio definitivno svoj s t r o g i s t i l hladnih sivozelenih tonaliteta, kristalnih i glatkih predmeta, sa kojima komponira široke vedute sjevernih gradova. Ovaj Venecijanac otkrio

Mosch. 69-7o Lorenz. 95 je tako ljudima na Sjeveru te sjeverne ljepote na jedan objektivan i hladan način, koji medjutim nije bez neke "lunarne" inkantacije, što se nadvila nad Dresdenom i ostalim gradovima.

Ova tri predstavnika t.zv. d r u g e l i n i j e pejsažišta (t.j. v e d u t i s t i) niti izdaleka ne iscrpljuju broj domaćih i stranih, koje bi bilo suvišno ovdje spominjati (Vidi Lorenzetti: Pittura italiana del Settecento, str. XIV, XLVI). Ovi se uglavnom dijele na e m i l i j a n s k u s t r u j u (A n t. J o l i, P. B a t t a g l i o l i, o b. Z u c c h i, V. C h i l o n e, B e r n. B i s s o n, a osobito G i o v. M i g l i a r a, koji je po Piemontu posljednji širio venecijansku vedutu i r i m s k u s t r u j u, blišu Panniniju (Braća Valeriani i Ant. Visentini).

I dok su tako kroz 18. vijek tekle obje linije pejsažnog slikarstva: ona Ricci-Zuccarelli, kao i ona Carlevaris - Canaletto, dozrio je polovinom stoljeća slikar, koji će spojiti obje te linije, koji će uzeti fantastičnost i "brio" M. Ricci i realnost Canalettovih veduta, ublažiti i jednu i drugu kvalitetu i stvoriti nešto novo, a što ipak rezultira iz cijele tradicije. To je

FRANCESCO GUARDI (1712-1793)

jedan od najvećih pejsažišta svjetske historije umjetnosti, slikar ogromne invencije i finog lirskog zapažanja, koji je od čuda Venecije i njenih vlažnih modrozelenih laguna učinio drugo jedno čudo: svoje umjetnosti lirske i melankolične. Ta umjetnost stoji na razmedju dvaju shvatanja pejsaža: izmedju Canaletta i Turnera. Ta je granica s v i j e t l o. Svijetlo ulazi u slikarstvo pejsaža kao apsolutni motiv, kao pokrenuti fluid, što ovija stvari. I to, kod Guardia, o b o j e n i f l u i d iznad laguna, osvijetljen modrim nebesima, sav vlažan i mokar od zelenih isparivanja. Kao i njegove figure, i ove su arhitektonske vizije dematerijalizirane; nema više egzaktnosti i materijalnosti u Canalettovu smislu. Tvrdim prospektivama Canaletta kao da je udahnuo život jedan novi Magnasco sa svojim slobodnim, nervoznim i dijaboličnim potezom, ili neki drugi Marco Ricci, samo mnogo finiji i mobilniji u izboru boja i diferensiranih i diskretnih luminističkih efekata. Samo tako se moglo dati ono, što je bilo bitno za Veneciju: ne konkretnu materijalnost njenih zgrada i kanala, nego živu atmosferu i dah njenih pokretnutih i ljeskavih voda, fantastiku njenog života u ovom posljednjem velikom stoljeću.

Već je Fiocco ustanovio da nema nikakvog smisla ni potrebe izvoditi Guardijevu umjetnost iz Canalettove, koja je po procedeu i po rezultatu sasvim drugačija, a i po tradiciji iz koje potječe. Umjesto u liniji Carlevaris-Canaletto, treba tu tradiciju uočiti u umjetnosti familije Guardi, koja vuče svoje porijeklo od S. i M.

Ricci i od austrijskog (tridentinskog) baroka. No ipak, kako to i Lorenzetti prihvaća (La pittura italiana del settecento), ne može se iz njegova razvitka isključiti Canalettova komponenta, koja je tako reći inherentna Guardijevim vedutama i njegovom likovnom svijetu uopće. Ali taj svijet je po svom porijeklu i sadržaju ipak mnogo složeniji.

Stvarno, njegov je otac Domenico, koji je u Beču oženio jednu Austrijanku, umro već 1716, a najstariji sin G i a n a n t o n i o, obrazovao je u svojoj radioni oba mladja brata, te je Francesco tek 1760 g. nakon bratove smrti preuzeo botegu, ali u Akademiju primljen je tek 1784. Gianantonio je bio spretan, ali sasvim drugorazredan slikar, s izvjesnom vještinom kista, koja je, tako reći, ležala u vremenu, s efektnim bojama nastalim u descendenci od S.Ricci do G.B.Pittonija. No sve slabo-
M.Goering sti ovog slikara možemo vidjeti na slabom kompozicionom
Fr.Guardi i prostornom rješavanju S o b e n o t a r o v e, a
1 kako je živim i drhtavim potezom znao sakrivati i na figuralnim kompozicijama slabu tehtoniku i plastiku tijela,
49 možemo vidjeti na M a d o n i o d K r u n i c e (Grado). I ta slika je, poput mnogih drugih, radjena u zajednici sa bratom Francescom.

Ovaj je isprva sasvim anoniman unutar proizvodnje radionice i sigurno je od brata uzeo i pozitivne i negativne strane. Pozitivne: onaj drhtavi i pištavi, često oštri potez kista i zvučne akorde svijetlih boja. Negativne: kompozicione nejasnoće i odviše mekano oblikovanje tijela (Goering). Sa tim kvalitetama on stoji izravno u liniji S.Ricci, a prije toga još Fr.Maffei iz
5 seicenta: dovoljno je vidjeti njegove andjele sa B i -
9 j e g a u E g i p a t (Vicenza, Zittela). Taj laki na-
11 čin svijetle modelacije i prštavih draperija, nalazimo
16 opet kod A n d r e e C e l e s t i j a, na primjer u velikom K r š t e n j u iz Desenzana (Garda), koje je bez konzistencije oblika i bez ozbiljnosti i veličine u samom zbivanju, ali nam lijepo pokazuje vještinu i slobodu, koju će S.Ricci naslijediti i disciplinirati u okviru svog visokog stila. A u vezi s tim naslijedio je venecijanski settecento od minulog stoljeća i onu t e ž n j u k f a n t a s t i č n o m, s a b l a s n o m i b i z a r n o m, k o j u ć e m o n a ć i n e s a m o k o d M a f f e i a, n e g o k o d S. M a z z o n i a i C a r n e a. A k tome će se pridru-
6 žiti i l i n i j a k o j a i d e o d C r e s p i -
2 j a p r e k o B e n k o v i ć a, a o s o b i t o M a g n a s c a sa bizarnim scenama iz svakidašnjice ili iz fantazije, a o b a R i c c i j a s u o b j e t e l i n i j e s i n t e t i z i r a l i. A time je oštra, drhtava penellata bila još više učvršćena kod Fr.Guardija, usprkos dominacije klasike sa Piazzettom i Tiepolom.

Makar prvo datirano djelo Fr.Guardi nosi datum 1747. g. jasno je da je njegovo djelovanje zapravo zapo-

čelo već tridesetih godina, a da je kod toga dominantan
Goering upliv Riccia i Magnasca pokazuje slika "*Tulija*
15 *prelazi preko očeva leša* (Goering,
16 Berlin) i *Bitka* (Hamburg): Oštro svijetlo na deformiranim oblicima i bezobzirna ekspresija - to su osnovne oznake ovih slika. A vidi se to još izrazitije na
19 *Raspeću* (Venecija, Italico Brass), na kome bijele ili žute zrake izvlače iz tame tijela na Golgoti. Nebo je tamno plavo, na draperijama nekoliko zelenih, modrih, žutih i ružičastih akcenata. Usprkos afiniteta s tradicijom, tu nam se predstavlja već jedna sigurna i samosvjesna ličnost, puna temperamenta i smisla za slikovitost.

Na žalost još oko 175o on radi s bratom zajedno čak i pojedine slike i teško je dijeliti njegov udio.
21 Pokazuje snagu prvorazrednog majstora još jedno *Ras-*
22 *peće s Bogorodicom* kod Italica Brass i
Gorski pejsaž s kulom kod istog sabirača, koji usprkos očitih upliva i afiniteta nosi oznake Guardijevog kolorita. To su sve male dragocjene slike, a kako se Guardi mogao odvažiti da i na oltarnoj slici udje
2o u te patetične deformacije, može nam pokazati *Pieta*
iz Münchena, dramatska do grotesknosti i potpisana. Goering ispravno primjećuje da se tu još osjeća izvjesna talijanska monumentalnost kompozicije, ali spojena sa tako neobuzdanom izražajnošću, da se može uporediti samo sa najekspresivnijim sjevernim barokom. Koloristika je živa i efektna, ona prati zbivanje adekvatnom snagom. No naprama malim, nervoznim stvarima najranijeg doba, kao da ovdje prelazimo u zreliju fazu, u kojoj se on pri-
38 bližava Piazzetti. Na žalost kronologija je vrlo labilna i prije i poslije 1747, kad su nastali likovi *Vjere i Nade* (krila orgulja S.Angelo Gabriele).

Isto tako teško je nešto sigurnog reći i o počecima njegovih veduta, kao što je uopće njihova kronologija jedan od najtežih problema mletačkog settecenta. Upravo savršeni "capriccio" sa ribarima u pozadini "Vjere" govori nam da je njegov pejsažni stil tada već sasvim dozrio. A Goering je pkušao analogijom s nekim Maries-
23 chijevim slikama povezati Guardija izravno s ovim veli-
24 kim vedutistom. Zaista figure na nekim Marieschijevim slikama sasvim su slične nekima na Guardijevim (dama s kavalirom sa vedute iz zb.Haberstock u Berlinu i one sa Guardijeve vedute sa pal.Pesaro u Nat.Gal.).Ako se može na osnovu toga prihvatiti suradnja obih slikara na istoj slici, onda treba početak Guardijevih veduta pomaći prije Marieschijeve smrti, t.j. prije 1739. No teško da se
25 taj zaključak može sa sigurnošću izvesti. *Veduta*
26 *s pal. Pesaro* nije početnički rad, ali u svakom slučaju možemo u ovo prvo razdoblje staviti niz sličnih veduta sa plemićima u prednjem planu. To su prekrasne male stvari sa svileno-modrim nebesima i zelenim morem a kanalima. Na zgradama prelijeva se skala boja izmedju smedjeg i zelenog u takvom bogatstvu, kakvo se do tada nije moglo ni slutiti. I upravo po analognim figurama i haljinama Goering je uz ovo rano razdob-

lje vezao dvije možda najzrelije Guardijeve slike, možda
3o najljepše što je stvorio. To su Posjet u sa-
mostanu i Ridotto iz Cà Rezzonico. Posjet
31 je u osnovnoj sivoj gami sa smedjim, a Ridotto ima sme-
dji osnovni ton sa zelenim, srebrno bijelim, plavim i
žutim akcentima. Obje su slike radjene na osnovu pred-
ložaka P.Longhi, ali sa kako dubokim shvaćanjem za in-
timnu atmosferu prizora, za logičnu kompoziciju u svim
dimenzijama. Prostor je živ sa svijetlom i pokrenutim
figuramaa život mletačkog settecenta kao da je u ovim
slikama zgusnut do simbola.

32 I od Ridotta, kao i od ostalih nekih rado-
33 va postoji više varijanata, koje je Guardi ponavljao. A
27 još više je varirao "idealne vedute" i fantazije, od
28 kojih je tipična ona iz dvorca Rohoncz, slikovita i sva
pokrenuta u kontrastima svijetla i sjene, sa širokim
dahom i pogledom, što se otvara nad pučinom. Po toj pu-
čini plove ladje, a u luci bruji život predvečerja.

Prema Goeringu oko 1745 dozrijeva Guardijev im-
presionistički način, osobito u da-
lekim pozadinama, ali i u figuralnim slikama. Svetačke
oltarne kompozicije bile su, prirodno, svakodnevna ra-
bota radionice. Uzet ćemo kao primjer samo mali oltar s
36 Bogorodicom iz Vigo d'Anaunia, gdje je maj-
37 stor dosljedno proveo svoju brzu i laku modelaciju, dok
boja pršti u svom bogatstvu prozračnih tonova settecen-
ta. Pa tako isto i na freskama, medju kojima će nam
29 Diana iz Cà Rezzonico, sa lakim bojama dati kla-
sičan primjer kako se sa tri figure može ispuniti jedna
velika površina, a da se unatoč praznina, prazni prosto-
ri kao takvi ne osjećaju.

Sve te slike grupiraju se oko već spomenutih sli-
38 ka s orgulja s.Angela Rafaela, slikanih
1747. I upravo u toj je crkvi nešto kasnije Guardi na-
53 slikao Historije Tobijine, čarobne sli-
ke slikane lakše od impresionista, sa virtuoznošću koja
je mogla nastati samo u oslonu na jednu dugu tradiciju.
1o,11 Već smo spomenuli Andriju Celestija
(1639-17o6) i donekle Sebastiana Ricci. Ali nitko nije
dostigao ova sjajna od bjeline andjeoska krila kao Cele-
sti na njegovim slikama u Desenzanu, sa transparentnim
tonovima na tkaninama, sa pastoznim bijelim nanazima na
5,9 krilima. I još dalje u Seicentu spomenuli sno Fr. Maf-
fei (162o-166o) sa njegovim ciklusom iz crkve
della Zitella u Vicenzi sa lakim po-
zadinama što sjaju u plavim i zelenim bojama, u tim po-
zadinama možemo naći andjele i likove, što pršte kao
54 eksplozije svijetla i svijetlih boja, upravo kao kod
Guardija. A naći ćemo i srebrni sivi ton, kojeg je Guar-
di razbio sa još snažnijim bljescima svijetle materije.
A kad se toj tradiciji Maffeija i Celestija dodaju tem-
41-42 peramentni kontrasti Magnasca, dobit ćemo mnoge Guardi-
49 jeve slike, male pejsaže kao i oltarne kompozicije,kao
što je ona u Grado. Ali sve to nadvisuju slike na pre-
51 gradi orguljnih empora u Arkangelu Rafae-

lu (1750-1753), sa pet Historija Tobijinih: S v a d b a
53-58 T o b i j i n a, R i b o l o v, O z d r a v l j e n j e o c a, O p r o š t a j o d a n d j e l a, i O p r o š t a j o d r o d i t e l j a su naslovi jedne od najčarobnijih priča, koje pozna povijest umjetnosti. Ona je sva prštava od svijetla i boja kao u nekoj srebrnoj pjeni. Sunce vibrira na stvarima pod drhtavim potezom slikara, ružičasti, ljubičasti, lila i žuti tonovi slivaju se u harmoniju, koja se gubi prema dubini u sve jačem svijetlu. Tamo u dubinama slikarev je kist, sa čudovišnom anticipacijom impresionista, izgradio neke žute, modre i srebrne prostore. To je bez sumnje nešto sasvim drugo, nego li je pointilistička analiza impresionista, ali peinaire je ipak postignut isto tako vazdušast i svijetao, sa stilom 18. vijeka, koji još diše nekom kla-
60 sičnom strogošću i jednom velikom stilizacijom.

Cio niz radova veže se uz ove slike po vremenu i stilu. S o p r a p o r t e iz pal. Labia i plafon sa A u r o r o m ipak pokazuju izvjesno smirenje (oko 1755) prema više konzistentnim formama. Ovom razdoblju pedese-
67 tih godina pripadaju oba mala sintetički slikana pejsaža iz zb. Serristori (Firenza) sa oblicima adekvatnim pozadinama iz Tobijinih historija. Možda su to njegovi najslikarskiji capricci, koje nam je ostavio. Tom vre-
65-66 menu pripada i niz četiriju F a n t a z i j a sa romantičnim obalama (vojv. Montellano, Madrid), koje su on ili radionica često varirali, i ako treba tražiti u Gugardijevu opusu fantazije, koje su savršeno uskladjene u narativnom i slikarskom momentu, onda su to možda ponajviše upravo ove madridske. Bogatstvo predmeta na njima još uvijek ne vrijedja likovnu štedljivost, makar nemaju jednostavnost capriccia Serristori.

To je doba pedesetih godina, kad je njegov stil već potpuno razvijen, i bilo bi suvišno nabrajati brojne vedute, koje u ovom i u slijedećem deceniju nastaju. Jer nakon bratove smrti 1760 preuzeo je Francesco vodstvo radione i odsad su vedute i fantazije bile njena glavna preokupacija. Često su to motivi i ideje prema Canalettu, a često i radjene uz sudjelovanje pomoćnika. Od njega pronadjene invencije čuvale su se u radioni i varirale u kasnijim razdobljima, ali ruka Francescova može se najčešće ipak prepoznati po visokoj kvaliteti kompozicije i briljantnoj atmosferi, koja krijesi u njegovim originalima.

Nekoliko ciklusa može se ipak približno datirati.
76-80 Tako uz krunjenje Alvisa IV. Moreniga 1763, onih 12 s v e č a n o s t i u francuskim muzejima (uglavnom prema Canalettovim crtežima, odn. Brustolonovim radirunzima). Ali Guardi uvijek unosi nov sadržaj u preuzete šeme, kao što je i iste arhitektonske, pa i figuralne elemente uvijek drugačije narisao i kombinirao na svojim slikama. On je poznavao svoj grad u svim satima i rasvjetama i bio je u stanju isti motiv uvijek obogatiti drugačijim
98 atmosferskim i kolorističkim situacijama.

tb.VI. Sedamdesetih godina nastaje mnoštvo slika visoke
tb.III. kvalitete, razne vedute S.Giorgio Maggio-
pp re, S. Mariadella Salute, Duždeve
palače. Kasne morske vedute imaju obično brid
s jedrom na lijevoj strani, a svijetla su blaga, kao na
1o4 S. Giorgiu bez Kampanila (1774). Za
grupu, u kojoj su figure reducirane na svijetle mrljice,
1o1 karakteristična je Dogana iz zb.Böhler (München)
1o5 i onaj slikoviti Rialto iz iste zbirke, rasvijet-
ljen slikovitim kasnim svijetlom. Kako uz te slike može
1o7 izgledati netočno isticanje impresionista kao otkriva-
ča atmosferskog slikarstva. Gdje se može naći ovako
ogromno mnoštvo konkretnih, uvijek novih i osebujnih
rasvjeta na divnom zrcalu zidova i voda, kao na ovom
mnoštvu Guardijevih veduta? Dovoljno je pogledati na
Ulaz u Arsenal (oko 1776) što Guardi može u-
činiti iz jednog venecijanskog zakutka sa svijetlom, koje
koso razira zidove. Ili kako se maštovito mogu obojiti
1o8 i izroniti iz zelene površine dvije ili tri fasade na ka-
11o nalu Giudecca ili na Rio dei Men-
dicanti, kao na maloj slici iz Ak.Carrara u Berga-
mu. Može se iz slika sedamdesetih godina zaključiti da
razvoj ipak ide od detaljjiziranja pre-
ma sintetičkom i sumarnom za-
hvatu cjelokupnog dojma. Udaljene
111 arhitekture postaju na ovim kasnim djelima skicozne. Mo-
mentalna impresija dominira u morskim slikama i na ca-
priccima. Takvi su već sasvim impresionistički capricci
12o oni iz Museo del Castello u Veroni sa Ruševinom
luka u moru i fantastičnim svijetlom na nebu i
na stvarima.

Iz 1782, u vezi sa svečanostima priredjenim za
ruskog poslanika (Conti del Nord) nastala je serija, od
136 koje je najdragocjeniji Koncert iz stare Pinako-
teke, za kojeg Goering piše da je sušta naslikana muzi-
ka, koja se osjeća u vibriranju šarene atmosfere. Čak ni-
135 ti sa Plesom u Teatru S. Benedetto
(zb.Paraviccini,Paris) nije Guardi nadmašio to remek
djelo, tako karakteristično za umjetnost i duh rokokoa
uopće.

Za sintetični starački stil posjedujemo dvije "da-
tirane" slike: Dizanje balona na lagu-
ni (1784) (K.Fr.M.) i Požar u San Marcuo-
la (1789) iz zb.Brambilla u Milanu, na kome je sumar-
nost vizije još radikalnija. Ono što je umjetnik htio,
to je i dao u cjelovitom zahvatu: dojam strahovitog ele-
menta sa vatrom i oblacima dima.

147 Za vedute ovog zadnjeg razdoblja značajne su
148 dvije oznake: relativno mutno kolori-
ranje i male arhitekture u da-
lekim pozadinama. Tipična zato je mala
15o slika sa Gondolom u laguni (Poldi Pez-
zoli) sa širokim prostorom. Nestalo je fantastičkog

gomilanja konvencionalnih rekvizita kao na capriccima i fantazijama, te i iskorištavanja vulgarne arhitekture, kao na vedutama. Guardi je našao rješenje: iz najobičnijih situacija na lagunama on sada može da izbije ne samo slikoviti dojam, nego i jednu maštovitu priču.

Njegovo doba voljelo je te čarobne priče, ali teško da je moglo do kraja shvatiti svu važnost njegovog kolorizma i pleinaira, što ga je znao dočarati. Bilo je to već doba klasicizma, koji je nadolazio, pa je trebalo da prodje mnogo vremena dok je domašaj njegove umjetnosti mogao biti ocijenjen prema stvarnoj zasluzi i vrijednosti.

K I P A R S T V O

Barokno kiparstvo u Italiji je umjetnička vrsta, koja je najkasnije izvršila revolucionarni prijelom sa manirizmom. Arhitektura se već sedamdesetih godina nalazi na novim putovima, slikarstvo je 1590 već u jeku preformiranja. Jedino skulptura zakašnjava za tim razvojnim tempom: ona se mijenja u novom duhu tek oko 1620, a i tada samo sa izoliranim prvim počecima jednog genijalnog kipara. Bio je to

I.

G. LORENZO BERNINI (1598-1680)

Lorenzo Bernini je svojom velikom djelatnošću odredio smjer razvitka barokne skulpture i doveo arhitekturu do maksimalnog očitovanja stila.

U skulpturi ta se očitovanja sastoje, prvo, u strastvenom duševnom izrazu, koji često prelazi u naglašenu čulnost. Drugo, u prožimanju p r o s t o r a sa t i j e l o m, koje napušta svoju unutrašnju statiku i cjelovitost jedinstvenog bloka, i širi se na sve strane. Treće, u vezanju tijela sa a t m o s f e r o m, koja na površini materije vibrira i živi često na najrafiniraniji impresionistički način. Četvrto, i upravo s tim u vezi, u vanredno slikovitom disponiranju svijetla i sjene. Peto, u virtuoznoj tehnici obrade površine i modelacije uopće, koja je i omogućila sve gornje tekovine i oslobodila kamenu materiju do najvećih mogućnosti.

To je, dakle, bilo kiparstvo baroka, virtuozno i strastveno, sposobno da izrazi patos i dramatiku 17. stoljeća.

A.E. Brinckmann, Barockskulptur, sl. 234

Djelomično su se ta smjerenja očitovala već u prvom deceniju kod Lorenzova oca P i e t r a B e r n i n i j a. Izučen u Rimu, on je od 1584 do oca 1605 u Napulju, gdje, čini se, radi s Naccheri-

nom. Reljef A s s u n t e .iz S.Maria Maggiore (1606-1611), tipično manirističko djelo, dat će nam sliku o tome, koliko se barokne tendence očituju već kod Pietra. Svakako njegova tehnička vještina bila je velika i upravo to je otac prenio na sina, koji je već sa osam godina bio izradio jednu glavu. I već u drugom deceniju Lorenzo je bio čudo od djeteta i uopće svestrano nadaren i obrazovan umjetnik, koji se pored likovnih umjetnosti bavio poezijom i glumom. No nas momentalno interesira
Boehn: samo njegov brzi razvoj u kiparstvu, koji započima sa
G.L.Berni- grupom E n e j e i A n h i z a (1617), vjerojatno ra-
ni, 4 djenom još u zajednici s ocem, a zatim se uspinje i s ostale tri grupe radjene za kard.Scipiona Borghese, a koje se sve još nalaze u vili Borghese.Grupa Eneje i Anhiza još je skučena i mršava u invenciji. Njena te-
3 žišna i tektonska os je jedinstvena. D a v i d (1619)
Brinckm. već je, kako Brinckmann veli, izgradjen sa spiralnom
238 osi, koja rotira u tipično baroknom zamahu. Prostor ulazi u skulpturu još više na grupi P l u t o n a i
239 P r o z e r p i n e(1622), gdje dvije osi rotiraju jedna
Boehn pored druge, boreći se medjusobno. Barokni motiv borbe
6 i plastike, koja slobodno stoji u prostoru, tako da se može posmatrati sa svih strana, ostvaren je već ovdje u
12 potpunosti. U grupi A p o l o n a i D a f n e (1623)
13 dvije osi lebde jedna uz drugu u prostoru. A sa tim tektonskim oslobadjanjem odvija se paralelno i tehni-
Brinckm. čko usavršenje. U grupi Dafne ono se pretvorilo u cize-
240 liranje jednog već sasvim akademskog ideala ljepote, već sasvim sladunjavog. Težnja k a p s o l u t n o j i l u z i j i: o s t v a r i t i s v u r e a l n o s t t i j e l a i e p i d e r m e, p r i k a z a t i ž i v o t i k r v i s p o d n j e, dovela je do rezultata, koji nas odbija, i ništa tu ne pomaže što je to naturalističko nastojanje vezano uz k l a s i č n u i d e a l i z a c i j u. A ipak takav eksperimenat ili, točnije, takva iskustva, bila su u povijesti umjetnosti neophodno potrebna. Ona su bila osobito potrebna ovom baroknom iluzionizmu, koji je htio sve izraziti i dočarati, uvjeriti do kraja u realnost sadržaja. Velika simbolika bila je tako zaboravljena. Umjesto velikog sintetičkog izraza Michelangelova, koji je i svoje simbole mogao uvijek oživjeti unutrašnjim životom forme, javlja se sa Berninijem neko samozadovoljno igranje sa formom, traženje onog virtuoznog momenta, kad se pod majstorovim dlijetom o b l i k p r e t v a r a u r e a l n u m a t e r i j u, kad se meso osjeća u svoj njegovoj mekoći, a draperija u svojoj specifičnoj kvaliteti. Može li taj momenat zadovoljiti uslov umjetnosti?

Visoki, unutrašnje-ljudski motivi i odviše često su uzmanjkali ovom velikom kiparu. On se u većini svojih djela kreće unutar suprotnosti izmedju jednog subjektivnog ideala ljepote i težnje k objektivnom realizmu (Brinckmann), a zatim izmedju subjektivno duhovne u-
Boehn mjetnosti i antikno-objektivnog kanona. Indiferentno
12 lice Apolona na ovoj grupi to će nam najbolje ilustri-

rati. Do kakve se praznine može i veliki kipar spustiti, ako nije u stanju prevladati tu suprotnost! I to na grupi koja je bila toliko oduševila Sandrarta, da ju je pretpostavio svoj modernoj i antiknoj umjetnosti.

Njegova tehnika u obradi površine nadmašila je zaista sve, ali samo tehnika. Mijenjajući politirana mjesta sa hrapavim, on je osvojio i najtanje efekte svjetla, on je "slikao u mramoru". Sve što se tim načinom u papinskom Rimu dalo načiniti, on je načinio. A izradio je naravno i velika djela.

G.1623 kardinal Matteo Barberini bio je ustoličen
kao Urban VIII. i time je započelo razdoblje Berninijeva uspona i zapravo svemoći u gradu. Najprije je bio
imenovan direktorom ljevaonice i oružarnice u Castel
S.Angelo, a zatim 1629, nakon smrti C.Maderne, glavnim
graditeljem crkve Sv.Petra. Bila je to najveća čast za
17 jednog umjetnika i Bernini je u njoj ostao do svoje
18 smrti, tako da je oblikovao definitivno unutrašnjost i
vanjštinu crkve kakvu danas poznajemo. Ostavivši za sada njegovo djelovanje kao arhitekta, naglasit ćemo u početku ovog razdoblja *Tabernakul sv. Petra* (1624-1633) radi toga, što nam to djelo daje najbolji primjer njegovog baroknog htijenja.

42 Zadatak je glasio: izgraditi oltar u ogromnom pro-
16 storu Michelangelove centralne gradjevine. Kako izdržati pritisak kupole i konkurencu ogromnih stubova? - Ber-
nini je uzeo primjer starih antiknih zavojnih stubova,
11 koji su se već prije nalazili u crkvi, povećao ih do
ogromnih razmjera i sagradio laku gradjevinu visoku 28 m. *S njom je pokušao da suzbije dubinu kupole, a sa zavojnicama strahovitu snagu ogromnih pilona.* Pa premda je jasno da takav pokušaj nikad ne može u cjelini uspjeti, ipak je Bernini postigao najviše, što se u toj prilici može postići. Njegovo je djelo izazvalo u svoje vrijeme oduševljenje, ali je u povijesti umjetnosti ostalo kao jedan od estetski vrlo problematičnih momenata. Kako Brinckmann točno primjećuje, oblici tabernakula nisu u skladu sa dekorativnim sistemom interieura; drugo, usprkos ogromne veličine on djeluje kao vrlo malen u onom prostoru, i treće, sprječava pogled u kor crkve. No bez obzira na sve to, tabernakul ostaje jedno od osnovnih djela zrelog baroka. To je, naravno, samo jedan momenat u Berninijevu djelovanju na gradnji Sv.Petra, u vrijeme dok je, sa upravo nevjerojatnom plodnošću, radio i na mnogim drugim arhitektonskim i dekorativnim radovima.

Unutar samog skulptorskog djelovanja treba obratiti pažnju na *biste* nastale dvadesetih godina,
u kojima se takodjer očituje ista razvojna linija, kao
Boehn i u grupama: *od nešto suhog naturalizma do zahvata momentalne*
22 *lizma do zahvata momentalne*
23 *impresije.* U portretu *Pedra de Mon-*

t o y a (u S.Maria di Monseratte) vidimo polaznu natura-
25 lističku poziciju, koja u b i s t i C o n s t a n-
z e B u o n a r e l l i (1626) nije još zahvaćena u
Brinckm. jednom afektivnom momentu. No tek glasovita bista
243 S c i p i o n a B o r g h e s e (163o) označuje vrhu-
nac Berninijevog baroknog portreta. O nekoj psihološkoj
introspekciji ne može se naravno govoriti, ali kako je
sjajno oblikovan r e p r e z e n t a t i v n i m o-
Boeh m e n a t na liku ovog crkvenog velikaša. Arhitektura
24 logična i odmjerena, gesta aristokratska, ali ne odbi-
jajuća, a svijetlo iskorišteno do maksimuma na koži i
draperiji.

U slijedećem je deceniju Bernini dugo radio na
14 L o n g i n u s u (Sv.Petar) i to od 1632-1638. To je
ogromna statua za jedan od četiri pilona, sa kojom je
Bernini stvorio p r o t o t i p b a r o k n o g
8 s v e c a, punog patosa i dramatike. Pokrenutost nje-
gove ranije Sv. B i b i a n e daleko je nadmašena. Na-
turalizam je sasvim iščezao. Lik upravo razbija nišu
pruženim rukama, on se unosi u visinu, cio kamen je
Brinckm. prosto jedna ideja koja viče. A duševno stanje ovog pro-
246 tagoniste projicirao je kipar posebnom snagom u drape-
riju. Ogrtač živi na tijelu svojom vlastitom posebnom
egzistencom (Brinckmann), i sa tim je Bernini inicirao
jednu dosad nevidjenu maniru, koja će uskoro i postati
manira u lošem smislu riječi. A i bilo je to vrijeme
"manire" ne samo u književnosti i pjesmama Marinija, nego
i u arhitekturi, koja već nije znala za stegu zakona, ne-
go samo za subjektivnu volju. O dekorativnom slikarstvu
da i ne govorimo. Berninijeva je zasluga, što je tu svoju
247 veliku maniru, hipertrofirane forme baroka, još uvijek
248 znao ispuniti stvarnim unutrašnjim sadržajem. Njegovi
likovi stvarno žive u svom svijetu svom punoćom i snagom,
koju im je moglo dati dlijeto jednog velikog majstora.
Tu glasnu hipertrofiju života naše moderno doba nije mo-
glo shvatiti i barok je zbog toga dugo bio krivo ocje-
njivan. Njega, medjutim, kao i svaki stil uostalom, tre-
ba gledati u njegovom vremenu i u njegovim posebnim dru-
štvenim i duhovnim okvirima. On je zaista bio njihov to-
čan izraz, upravo takav patos i takvu gestu tražilo je
ono duhovno nastrojenje, koje je dalo barokne pape i ba-
rokne svece.

A ipak, Bernini je i u tome ostao kipar, i u tome
je njegova veličina. On ni u slikovitosti nije pretjera-
vao do točke, u kojoj bi se forme raspršile u punom
slikovitom efektu. Njegove skice, koje je radio na papi-
ru, za svoje pomoćnike, sagradjene su poglavito na kon-
trastu crnog i bijelog, ali kod vlastoručno izradjenih
radova, on je uvijek znao zgusnuti oblike i održati kon-
zistentnost volumena. Nije uzalud kasnije (1665) pred
francuskom Akademijom održao jedan naskroz klasički go-
vor: t r e b a l i j e v a t i a n t i k n e k i p o-
v e i p r e m a o d l j e v i m a c r t a t i, t e
t a k o o b o r u ž a n i p r i ć i p r i r o d i.
Radi se dakle o jednom idealu, koji je ustvari proturje-

čio baroku, ali samo djelomično. Izvjesna je idealizacija bila inherentna od početka Berninijevoj umjetnosti, ona je s vremena na vrijeme i izbijala u njegovoj umjetnosti, kao sada u Grobnici grofice Matilde, ukoliko nije bila mnogo uže upravo nerazdvojivo vezana sa najbaroknijim njegovim djelima. Ova grobnica, ipak, najmanje je berninijevska od onog prilično velikog broja grobnica, što ih je njegova škola u Rimu podigla, uglavnom po njegovim nacrtima.

Boehn 19

No pravu revoluciju u smislu barokne grobnice izveo je Bernini tek sa Grobnicom Urbana VIII. Za papina života izradio je on, naravno, niz portreta, tako bistu u pal. Barberini, brončanu statuu u Velletri (1632), uništenu od Francuza, i kamenu repliku na Kapitoliju (1640), sada u pal. dei Conservatori, prototipnu statuu jednog baroknog pape. Samu grobnicu zamislio je bio Bernini već 1628, ali je dovršio tek nakon papine smrti tek 1647.

Wittk.: 45,47 46

30

31

Brinckm. 249

U čemu je prelomno značenje te grobnice, smještene u koru crkve sv.Petra, naprama grobnici Pavla III. od G.della Porta? Dovoljno je Berninijevo djelo usporediti sa ovim posljednjim. Osnovno je, bez obzira na slikovitost i ostale barokne oznake, što su alegorijske figure postale žive. Caritas i Justitia nisu više puke dekorativne alegorije kao kod della Porta, nego žive i pokrenute žene sa mnogo sentimenta u izrazu. I osim toga i slikoviti momenat porasao je do maksimalnosti, ali djelo je još uvijek ostalo u domeni skulpture. Efektu svijetla i sjene dodan je i momenat šarolikosti mramora, dok iznad svega snažna figura pape dominira svojom širokom vladarskom gestom. Kolik je put prevaljen u roku od 100 godina vidjet ćemo, ako ovaj eminentno barokni kompleks usporedimo sa Medicejskim grobovima. Velikih i zagonetnih simbola više nema, ali kako kaže Brinckmann, efekti štimunga i duševna stanja pretvorila su se u dekoraciju. Koliko je to zaista Berniniju uspjelo, to je drugo pitanje.

Boehn 21

Brinckm. 70

Wittk. 48-51

G.1644 umro je Urban VIII., a naslijedio ga je Inocencije X. (1644-1655) iz porodice Pamphili, koji je počeo progoniti pristaše svog prethodnika i kroz izvjesno je vrijeme Bernini živio u nemilosti, jer je novi papa favorizirao njegove rivale: u arhitekturi Borrominia, a u kiparstvu Algardija. Trebalo je izdržati nemilost i nezavidnu situaciju u koju je ovaj veliki ali i omrznuti umjetnik zapao. No njegovo stvaranje jedva da je trpilo radi toga.

Kard. Federigo Cornaro naručio mu je kroz to vrijeme djelo, koje je postalo prototipom ne samo Berninijeve, nego i uopće barokne skulpture. To je grupa Zanos sv. Tereze (1644-1647) na glavnom olta-

Boehn 35

Brinckm. tb. II

ru S.Maria della Vittoria, komponirana plošno kao slika na oblacima, kako Brinckmann veli: Bernini je u ovoj grupi preveo u kamen strastvena pisma mlade Španjolke. To je zapravo vizija koju je sv.Tereza sama opisala u "Obras". Sve je naravno na granici nebeskog i zemaljskog, čak i u temi, jer izradba je upravo mogla biti samo zemaljska. A kako je u metodu Berninijevu ležala ta težnja k apsolutnom čulnom i duševnom iluzionizmu, on je nužno morao nebesku ljubav prikazati preko zemaljske, a slast vizije sa sasvim tjelesnom slasti, koja nije bila otsutna ni u stvarnim vizijama sv.Terezije. Tijelo je klonulo u onoj mješavini boli i naslade, koja je karakterizirala njene zanose. Nebeski Serafin je, medjutim, svojim lakim i jogunastim smiješkom cijelu situaciju učinio još više zemaljskom. A ipak prizor nije lascivan, to je ona barokna veza čulnosti i duhovnosti, koja je dala toliko poleta i svježine umjetnosti ovog doba. To tada nije bilo nikakvo "degradiranje nadnaravnog", nego pojačanje mistike samog dogadjaja. A i sam Bernini je pored veselog života bio pobožan i čitao je Tomu Kempenskog. Ovu grupu smatrao je Bernini svojim najboljim djelom.

Što je postigao Bernini na toj grupi? Postigao je u prvom redu apsolutno jedinstvo psihičkog i dekorativnog momenta. I zatim: jedinstvo plastike i prostora. Svijetlo, što odozgo pada osvjetljuje jedinstveno tu grupu i povezuje ju u njenim duhovnim i dinamičnim kontrastima. Barokna slikovitost došla je do svog vrhunca.

Boehn 36 Slijedeća grupa, od koje je sačuvan samo čulni lik žene sasvim profana i čak gruba izgleda, je V r i j e m e o t k r i v a I s t i n u (gal.Borghese). Ovaj se fragment svakako može kritizirati, ali ne može se poreći snažna životnost što iz njega izbija.

38 Slučaj sa Fontanom na P i a z z a N a v o n a (1648-1651) doveo je Berninija opet u papinu milost; on je tukao svog rivala i stvorio najljepši ukras ovog rimskog trga. Trebalo je imati smjelosti dići ogromni obelisk iznad hrpe kamenja. Naokolo naturalistički fingirane špilje i egzotične flore i faune smjestio je Bernini četiri personifikacije najvećih rijeka, koje su isklesali njegovi učenici A. Raggi, A.Fancelli, Porissimi i Baratta). Pa ipak, usprkos čitavog bogatstva, možda je upravo ova fontana najmanje uspjela od svih njegovih. Ima u kretnjama personifikacije bez sumnje nekoliko uspjelih momenata, ali ono što je najbolje na njoj, to je arhitektonski smještaj, njen opći dekorativni momenat u sredini ove duge rimske piazze. Bernini je tu prihvatio nešto za gradske fontane dosad nevidjeno: pećine i ruine kao element ugodjaja. Ali svoju F o n t a n u d e l

40 T r i t o n e (iz 1640) Bernini nije više dostigao. Ovaj živi splet delfina, školjke, tritona i vode, to je upravo prototipno za Berninija: voda je u vezi sa svojim vlastitim simbolima, ona je dio arhitekture, kao i na

Brinckm. ostalim njegovim invencijama i mnogim skicama, po koji-
252 ma su njegovi učenici i pomoćnici izradili njegove za-
251 misli. Tako drugu fontanu na Piazza Navona, t.zv. F o n-
t a n a d e l M o r o, na kojoj je glavni lik isklesao
G.A.Mari; to je opet pokrenuta dinamična skupina u ši-
rokoj kompoziciji, sva prštava od obilja vode.

245 U nizu Berninijevih papinskih portreta vjerojatno
Boehn upravo bista I n o c e n c a X (Gal.Doria) je najmanje
74 uspjela. A što je i mogao Bernini naći u ovom malom i
75 gramzljivom čovjeku. Velasquezovu dubinu sa portretom iz
iste galerije? Ali čija je to veličina, Velasquezova ili
Inocencija X.? Čini se da je upravo Bernini, koji je
(iz vlastitog iskustva) papu dobro poznavao, točnije po-
godio istinu.

Dok je u slučaju pape prisutnost i točno poznava-
nje modela skučavalo maštu kiparovu, čini se da je bi-
la potrebna izvjesna distanca da omogući polet njegove
zaista barokne fantazije. Pravi barokni kneževski por-
tret prototip dvorskih portreta 17.stoljeća, stvorio je
u to vrijeme Bernini - po bakropisu kao što je već ra-
Boehn nije po bakropisu bio izradio portret K a r l a I.
29 E n g l e s k o g i R i c h e l i e u a. No samo saču-
vana bista F r a n c e s k a I. E s t e (Modena) iz
1680-1681 može nam dati pojam o pokrenutom, duhovitom
tipu što ga je Bernini znao improvizirati u punoj slobo-
di koncepcije i izvedbe. Opet je slikovitost vanredno
spojena sa izrazom, a materija kose i haljina dana je
lakoćom koja više nikad nije od njega dostignuta; ona
prati unutrašnju kretnju ili, točnije, vladarsku pozu
modela. Njegovo je lice živo i oholo sa čulnim usnama.

Boehn Barokni patos je pedesetih godina na vrhuncu. On
51 počima sa portretom Francesca II.Este, a u sakralnoj se
skulpturi očituje u obim likovima k a p e l e C h i -
g i, koju je Bernini preuredio 1606-1657.(u S.Maria del
52 Popolo). I D a n i e l i H a b a k u k su u tranzi-
tornoj kretnji, tako da je niša stvarno deplasirana i
negirana. Njihove su osi u najsloženijim medjusobnim
odnosima, sve su dimenzije iskorištene i obradjene, a
drama zaoštrena do najvećeg stupnja.

Vrijeme Aleksandra VII.,novog mecene Berninije-
vog je vrijeme velikih dekorativnih i arhitektonskih ra-
43 dova.Nakon dekoracije S.Maria del Popolo,on radi na Sv.
Petru i na grandioznom trgu ispred crkve. U skulpturi
50 on provodi svoje barokne tendence konzekventno dalje,
5 čas s više čas s manje sreće. Sv. M a g d a l e n a (iz
Siene) je primjer jedne konzekventne transpozicije ove
Brinckm. teme u baroknu hipertrofiju efekta, a opazit ćemo to naj-
231 bolje ako je usporedimo sa Statijevom Magdalenom, iz
S.Andrea della Valle. Ne može se reći da na njoj nema
sentimenta i meke opuštenosti svih forma, ali koja raz-
256 lika u stupnju afektivnosti na Berninijevoj koncepciji.
I upravo to barokno ne će nas moći danas privući, kao
Boehn što će nas odbiti ona glasna vika (u bojama i u oblici-
48 ma) na K a t e d r i Sv. P e t r a, gdje četiri crkve-

Brinckm. 256 na oca, pompozna i napuhanih draperija, s lakoćom i s gracijom (kako veli Baldinucci) nose tešku bazu s katedrom. To nije Lomazzova "grazia", nego neka nova barokna "lakoća u nošenju". Burckhardta je ovo djelo, naravno, moglo samo učvrstiti u njegovom preziru baroka, i smatrao je ovu katedru "najgrubljim radom majstora". Pa i u tom istom baroknom vremenu ovo glomazno djelo, kojim je Bernini pokušao da ispuni zaglušnu prazninu ogromnog Michelangelovog prostora, bilo je kritikovano: La Catedra caricata come insopportabile su le spalle di quei Greci facchini e per due ligaccie appoggiata su le dita di due Latini" (Cod.Vat.8622). Još je u Rimu klasično osjećanje bilo dovoljno jako - ta postojala je i protivnička Algardijeva stranka - da se osjeti povrijeđeno Berninijevom nezadrživom evolucijom u dekorativ-

Boehn 106 108 64 nu hipertrofiju. A ipak njegov konj sa K o n s t a n t i n o m u atriju Sv.Petra, iznenadit će nas upravo tim baroknim poletom oblika, kao što je uopće ovo četvrto razdoblje šezdesetih godina označeno prevlašću dekorativnog momenta. 2) Proizvodnja je ogromna i najčešće se majstor zadovoljava skicama (kao kod 162 kipa iznad ko-

Brinckm. 257 116 117 lonada sv.Petra). Ali nije točna Brinckmannova primjedba u vezi sa b l. L u d o v i c o m A l b e r t o n i (S.Francesco in Ripa) da je uz tu dekorativnu kaligrafiju oblika i nabora vezan vulgaran čeznutljiv izraz. Upravo je ovo kasno Berninijevo djelo dokaz, kako je kod vlastoručnih radova on mogao naćionu sretnu baroknu ravnotežu izražajnog i dekorativnog. I kretnja ruke i izraz lica odmjereni su sasvim realno (u baroknom smislu) i u divnom skladu sa patetičnom draperijom. I opet je sve na onoj mističnoj granici, na kojoj se tjelesno spaja sa duhovnim. Je li to umiranje ili strastveni momenat duvne u zanosu? Samo barok je mogao na to pitanje dati odgovor: i jedno i drugo.

Forma se komplicira u službi impresije, momentalne

Boehn 62 i slikovite skoro impresionističke impresije. No to je posljednje njegovo veliko djelo. Prije toga nastao je di-

Brinckm. 253 107 van portret L j u d e v i t a XIV. 1665 za boravka u Parizu, u kome je Bernini varirao koncepciju Francesca d'Este, ali možda s još više generalizacije u smislu vladarske poze i geste. Govoreći Chantelou-u, svom dobrom znancu i štovatelju, on je formulirao svoj odnos prema naturalizmu, koji je upravo u ovim bistama najviše došao do izražaja: i s t i n a o p r i r o d i j e c i l j, a l i n j u s e n e m o ž e p o s t i ć i t o č n i m p o d r a ž a v a n j e m p r i r o d e. A kao lijepu ilustraciju te razlike Brinckmann u "Hand-

254 buchu" uporedjuje Berninijev portret sa onim J e a n W a r i n a. Berninijev portret je portret le roi soleil-a. Koji je bliže istini? Umjetnost baroka ima s v o j u i s t i n u, deduciranu iz cijele idejne i političke situacije vremena. To je istina baroknog reprezentativnog metoda.

Boehn 66 99-104 Taj momenat dekorativne hipertrofije tako je očit na P o n t e S. A n g e l o (1669-1670), na andjelima, koji nose simbole pasije, a od kojih je Bernini izra-

dio dva: onog sa krunom, što je sav isceren od saosjećanja, ali sa toliko poleta u draperijama i u moćnim oblicima; i onog drugog, što u rukama nosi natpis sa Kristova Križa, a koji se zajedno s prvim nalazi sada u crkvi S.Andrea delle Fratte. Na njihovo su mjesto postavljene kopije učenika, koji su izradili i ostale andjele. Radili su ih sin Paolo Bernini, Francelli, Ferrata, Giorgetti, Guidi, Raggi it.d. Cijela Berninijeva škola demonstrirana je tu iznad Tibra, na ovom najljepšem od rimskih mostova. Ima, medju njima, divnih likova što, po mišljenju Brinckmanna, natkriljuju veličajnošću kretnje i one Berninijeve: kao onaj sa tri čavla.

Boehn 68 Brinckm. 250

I na kraju tog velikog rada nalazi se G r o b n i c a A l e k s a n d r a VII. zajedničko djelo Berninijeve škole, na kome je majstor svojeručno izradio samo glavu papinu. To je opet bučna polikromija u službi jedne teaterske inscenacije. Sama kompozicija označuje nov tip i daljnju komplikaciju barokne grobnice: umjesto dviju, nalazimo četiri krijeposti: Caritas, Veritas, Prudentia i Justitia, od kojih, čini se, Veritas isprva bila sasvim naga. Odijela su metalna, što je značajno za shvaćanje ovog vremena, kao i cijelo ovo brdo od jaspisa i šarenog mramora. Nije bilo granice na kojoj se u hipertrofiji efekata barokno shvaćanje moglo zaustaviti.

To su posljednje velike koncepcije kipara, koji je stvorio baroknu skulpturu. On je umro 168o.godine, nakon svog dugog i nepreglednog rada na svim područjima umjetnosti. Može se o njemu govoriti da je (kako Brinckman piše) plodna načela svog kiparstva doveo do praznine i iscrpio do kraja, ali rijetko je koji veliki kipar tako temeljito u skladu sa svojim vremenom kao on. Bio je na čelu razvoja, to je van svake sumnje. Ono u što bi možda trebalo posumnjati jest: nije li možda bilo bolje da je iz svog vremena izašao malo više? Ali kuda,u kojem smjeru? U onom koji je propagirao Bellori, protivnik Berninija i zagovornik klasicizma?

Možda nas upravo ta mogućnost uvjerava o pravilnosti Berninijeva puta. A još više umjetnost njegova takmaca Algardija, koja zapravo ne označuje napredak. Ukoliko i ovakav klasicizam sa izvjesnim naturalističkim tendencama ne označuje napredak naprama kasnorenesansnom manirizmu.

II.

ALESSANDRO ALGARDI (16o2-1654)

predstavlja, dakle, unutar baroka drugu opozicionu struju. U čemu se ona sastoji?

Brinckm. 258

Pošavši iz bolognеske Akademije, on je i u Mantovi došao pod još klasičniji upliv anaticaglia,ne bez izvjesnog manirističkog obojenja u mnogim malim radovima

iz metala i bjelokosti. Srećom, znao je on taj princip
De Logu spojiti sa izvrsnim opažanjem, te se (nakon dolaska u
str.51 u Rim /1626/)razvio u portretistu, koji se vjerno drži
modela, ali ipak ne djeluje sitničavo. Imao je dakle smisao za apstrahiranje. Portreti tog vremena to lijepo pokazuju, ali pokazuju i činjenicu da je bio daleko od Berninijeva smisla za idealizaciju i da niti iz daleka nije posjedovao polet i maštu svog takmaca. Bio je trijezan i rutiniran kipar sa tendencom vraćanja na neku uzvišenu gestu visoke renesanse, što se naravno moglo i moralo očitovati samo kao a k a d e m i z a m. Može se ta crta vidjeti u mnogim njegovim djelima. Kad je Inocen-
De Logu cije X. uzeo Algardija u svoju službu, izradio je mnogo
5o,a radova, u prvom redu v e l i k u s t a t u u pape,
koji je, nakon Urbana VIII., takodjer postavio svoj lik na Kapitolij. Djelo ima bez sumnje mnogo poleta u obrisu i u masama, ali ono tipično Algardijevo detaljjiziranje smeta nas i zaledjuje cio doživljaj. A portretirao je Algardi i glasovitu Donnu Olimpiju Maidalchini, papinu
51,c šogoricu (pal.Doria).

Ali najbolji pojam o Algardijevu shvaćanju dat
Brinckm. će nam G r o b n i c a L e o n a XI. u sv. Petru. To
259 je neka akademizirana renesansa, djelo hladno i statično.
Sasvim protivno nego li kod Berninija, likovi ne razvijaju nikakvu akciju, oni samo postoje u svom mirnom i uzvišenom bivstvovanju. Nema velikih kretnja i uzburkanih osjećaja. Pa čak i onda kadprikazuje neku akciju, kao u R e l j e f u t j e r a n j a A t i l e (sv.Petar) (165o) oni su daleko od Berninijeve dinamike; sve je klasično odmjereno, dubina nije velika, a afiniteti prema Rafaelu su očiti. Njegov biograf i branitelj Bellori pisao je, na liniji svojih klasicističkih shvaćanja, za to djelo: scoltura unica fra le moderne che abbia insieme grandezza e copia di figure.

Pored Berninija i Algardija radio je u prvoj polovini stoljeća u Rimu i jedan značajan nizozemski kipar Duquesnoy.

III.

FRANCOIS DUQUESNOY (? - 164o)

261 je izučen u Bruxellesu kod oca Jeromea, a stigao je
1619 u Rim. Uplivi Rubensa bili su osobito veliki, ne samo u reljefima putta iz SS.Apostoli u Napulju, nego i u njegovom najvećem i zaista lijepom djelu Sv. A n d r i j i (Sv.Petar) ili 164o, kojega je izradio nakon što je
247 od Berninija bio uvučen u radove bazilike. To je patos
jednako bliz Rubensu, kao i Berniniju.

Ali bio je Duquesnoy prijatelj i Poussina, koji ga
265 je, čini se, približio antici. Drugo njegovo monumentalno djelo, Sv. S u z a n a iz 163o, još nosi bez sumnje tragove tog upliva, i Bellori se nije uzalud oduševio ovom statuom, koja je klasična, ali ujedno i nova: "spira nel volto un'aria dolce di grazia purissima con

semplice chioma raccolta, e tutti i lineamenti sono formati alla bellezza ed al pudere". Plastičnost lika zatvorena je u bloku na antikni način, sve je suzdržano, i kretnja i nabori i osjećaj na licu, a čistoća linija povezana je sa takvom mekoćom modeliranja, da je statua ostala kroz cio barok zapravo zastava konzervativnih i umjerenih strujanja.

Razlučiti veliko mnoštvo kipara, koji su u 17.v. izašli iz ovih prvih baroknih radionica, jedva da je moguće. Bernini je bez sumnje osnovni djelujući faktor, ali njegovi učenici i saradnici na raznim velikim kompleksima osciliraju izmedju njega i Algerdijevih klasičnih tendenca i tvore ono cjelovito i skoro nerazlučno bujno kretanje, koje nazivamo baroknim kiparstvom. Ono se odvija po osnovnim zakonima baroka. U prvom redu je tu težnja k r e a l n o s t i, k s a v r š e n o j i l u z i j i f i z i č k o g i d u h o v n o g s t a n j a; a to znači da treba ući do kraja u razradu oblika i u adekvatan izraz sentimenta. To je polazna, tako reći n a t u r a l i s t i č k a pozicija, koja je diktirana općom težnjom k iluzionizmu tog vremena. Ali uz tu se poziciju istovremeno očituju dva s t i l s k a f a k t o r a, i to: 1) p o j a č a n a p l a s t i č n o s t u p r o s t o r u i 2) K o m p l i c i r a n j e o p t i č k o g u t i s k a.

Ti stilski principi djeluju stvarno kao opće stilske zakonitosti barokne skulpture. Pojačavanje plastičnosti, a to znači v o l u m e n a očituje se ne samo u povećavanju mase, nego i u hipertrofiranoj muskulaturi, a osobito u baroknom nagomilavanju draperija. I osim toga, u adiranju pojedinih skulptorskih momenata: barok preferira o d n o s e kipova, više kipova i arh.elemenata složenih u veće ansamble.

Kompliciranje optičkog utiska dovodi često do tako složenih situacija da naše moderno oko često ostaje zbunjeno. To se kompliciranje osobito očituje u kretnjama i stavovima, koji su razviti u svim dimenzijama i na sve strame. I zatim u bogatom drapegiamentu, u čitavim simfonijama nabora, koji se uvijaju i bujaju, i koji prate akciju lica i tijela. Ta je okolnost upravo beskrajno obogatila izražajne mogućnosti kipara, dala im mogućnosti variranja teme i kompliciranja statičkih i dinamičkih situacija. Recepcija tih situacija često je toliko otežana, da odbija našu, na jednostavnost naučenu pažnju, ali ona je osnova barokne slikovitosti i pruža vanredne mogućnosti za igru svijetla i sjene, za o l a k š a n j e mase.

IV.

ALGARDIJEV KRUG

Odvojiti Algardijeve od Berninijevih sljedbenika

jedva da je moguće. Ipak ćemo označiti nekoliko najznačajnijih učenika Algardijevih, i to u prvom redu

DOMENIKA GUIDI (1625-17o1)

De Logu 52 To je njegov vjerni učenik. Kao primjer ćemo uzeti centralnu statuu sa G r o b n i c e K l e m e n t a IX. (u S.Maria Maggiore). Cjeloviti njegovi kompleksi kao
Brinckm. 273 274 G r o b n i c a Fr. H e s s e n s k o g (Breslau) i G r o b n i c a d e l a V r i l l i e r e u Chateauneuf pokazat će nam i Berninijeve upliv, a to je najbolji dokaz, kako je jedna stroga raspodjela škola nemoguća. Guidi je uostalom radio i pod neposrednim Berninijevim rukovodstvom i to na mostu S.Angelo.Od njega
De Logu 47a potječe A n d j e o s a s u l i c o m. Ostali pripadnici Algardijeve struje su G i u s e p p e P e r o n i (1626-1663) i onaj G.B. Tubi (163o/5-17oo), ko-
53c ji je toliko radio fontane i reljefe u Versaillesu; a zatim nešto kasnije Fr. C a v a l l i n i, autor lijepe i originalne grobnice B o l o g n e t t i (Gesù e Maria).

V.

Berninijev krug

je, naravno, mnogo širi i difuzniji. Njegov je utjecaj nadaleko prešao granice Italije i pokrenuo barokno kretanje širom cijele Evrope.

Tu su u prvom redu njegovi najuži suradnici (p r v i k r u g) s raznih pothvata: Fr. B a r a t t a
46c (159o-1666), pripadnik jedne velike cararske obitelji klesara i kipara, autor E k s t a z e sv. F r a n j e iz S.Pietro in Montorio. Ali najviše je Bernini imao povjerenja u

ERCOLA ANT.RAGGI (1624-1686)

46a autora A n d j e l a s a s t u p o m, i velikog reljefa S m r t sv. C e c i l i j e (S.Agnese) koji je bio toliko cijenjen radi kompozicione vještine i realnosti kretnje.

Može se još spomenuti G i r. L u c e n t i (1617-1698), koji je na mostu isklesao možda najljepšeg A n d j e l a s a t r i č a v l a. Možda još veću ljupkost u invenciji i vještinu u modeliranju golih di-
47c jelova posjedovao je A n t o n i o G i o r g e t t i (+ 167o), autor A n d j e l a s a s p u ž v o m i onog virtuoznog Sv. S e b a s t i j a n a iz bazilike sv.Sebastijana.

Sa tim kiparima, pa sa G. F i n e l l i, N a l d i n i, L a z. M o r e l l i, A. B o l g i izveo je Bernini ono mnoštvo kolektivnih kiparskih i dekorativnih radova, od kojih je d e k o r Sv. P e t r a bez sumnje najveći.

VI.

Ali možda je za daljnji razvoj talijanskog baroka važniji drugi krug Berninijev, t.j. onaj niz sljedbenika, koji je od polovine vijeka prenio do settecenta njegov utjecaj. Medju te u prvom redu spada

ERCOLE FERRATA (161o-1686)

kipar mnogo zaposlen u Rimu, Napulju, Firenzi i Veneci-
ji, koji je prenio svoje znanje na cijelo mnoštvo mla-
dih učenika. A ipak radio je on i sa Algardijem (C a -
52 r i t à na spomeniku Klementa IX. i M a e s t à na
5o spomeniku Leona XI), što mu je dalo neku smireniju ve-
ličajnost i štedljivost u izrazu. Pa ipak, ne može za-
55 nijekati svoje berninijansko porijeklo, kao u Sv. A g -
n e s i (u S.Agnese). No njegovo značenje kao vodje
škole i korektora mladjih kipara je mnogo veće nego li
kao stvaraoca, te igra u povijesti barokne skulpture
veliku ulogu kao čvrst čvor, od kojeg polazi cijela jed-
na velika grupa.

Taj F e r r a t i n k r u g nije možda označen
57b nekim bitno jedinstvenim stilskim oznakama. Kod T o m a -
s a A m a n t i n i zapazit ćemo meku liniju na relje-
fu E k s t a z e sv. T e r e z i j e, a kod M e l -
c h i o r a C a f à još više slikoviti i impresioni-
stički oltarni reljef E k s t a z a sv. K a t a r i -
n e (S.Catarina,Rim). Upravo reljef pružao je baroknoj
skulpturi mogućnost za impresionističko označavanje obli-
ka, koje nije potrebno izraditi do kraja, nego je, oso-
bito u stražnjim planovima, dovoljno dati da se naslute.
Reljef je, dakle, bio osobito pogodan za provodjenje ba-
rokne slikovitosti. Ali vrste barokne skulpture su ipak
vrlo različite, te ćemo po grobnicama i obiteljskim ka-
pelama naći mnoštvo dobrih portreta, kao što je onaj
58a L. C a r p e g n a (iz S.Maria in Campiteli) od slije-
dećeg pripadnika ovog kruga G i u s e p p e M a z z o -
l i (1644-1725). Bio je to vrlo nadaren kipar, koji je
prešao u settecento sa svojim psihološkim portretima
vanredne finoće i odmjerenosti i modelacijom, koja tako
lijepo dolazi do izražaja u rukama spomenutog portreta
Laure Carpegna. Ali ovaj umjetnik "gracije i galanteri-
je" ne uspijeva kod monumentalnih zadataka, kao u svom
Sv. F i l i p u iz S.Giov.in Laterano.

I upravo u toj crkvi, i to ne samo u kap.Corsini, nego i u glavnoj crkvenoj ladji, nalazimo lijepe primjere te tipično barokne težnje ka velikim oblicima i snažnom izrazu. Upravo je nevjerojatno, kako to dobro primjećuje Brinckmann, da se u toj masovnoj produkciji još moglo naći mogućnosti za još jači i snažniji izraz, u situaciji kad su na svim statuama sentimenti bili u hipertrofiji, kad je sve vikalo u visokim registrima i udovi i lice i draperije. U S.Giovanni in Laterano jedan je značajan kipar lombardskog porijekla našao mogućnost

da učini upravo to: da u velikim formama i gestama izrazi još snažnije osjećanje. To je

CAMILLO RUSCONI (1658-1728)

koji je u Berninijevu struju ušao preko Ferrate i isklesao od 1717-1718 za lateransku baziliku niz velikih statua: S.Ivan Evangelista, Sv. A n d r i j a, koji je lijepa invencija nakon onog Duquesnoy-ovog u Sv.Petru. Zatim Sv. J a k o v, a osobito Sv. M a t i j a sa knjigom i sa pompoznom draperijom jednom od najkompliciranijih, koje je barok stvorio. Te četiri statue, koje se svojom kvalitetom izdvajaju od ostalih statua na pilonima ove bazilike, su najljepša djela kasnog baroka. Njihovo značenje sačinjava odmjerenost u komponiranju masa, autentičnost i ljepota stava i geste, proživljeni patos, koji izlazi ne samo iz geste, ngo iz čitave arhitekture masa.

Brinckm. 279 280

~~De Logu 59~~

Gigantizam ovih velikih kipova, nimalo nas ne smeta, nego još više pojačava njihovo djelovanje. Gledani sa sviju strana, oni oživljuju uvijek novim linijama i postaju na drugi način lijepe. Sudeći po njima sigurno je, da Rusconija možemo ubrojiti u najveće kipare ne samo talijanskog baroka, već i baroka uopće.

Pa ipak, radeći G r o b n i c u G r g u r a XIII (1715-25) u Sv.Petru, on se očito ugledao na grobnicu Leona XI. od Algardija, što je još jedan dokaz za medjusobno prožimanje obih struja do ovog kasnog vremena.

De Logu 59

Brinckm. 276 259

No isto tako kao i njegov uči telj Ferrata, i Rusconi je vrlo značajan kao čvor, od kojeg polazi jedna plodna struja rimskog settecenta sve do kraja stoljeća.

U taj R u s c o n i j e v k r u g spada u prvom redu G. B a t t. M a i n i (1690-1752), autor Sv. F r a n j e od P a o l e i Sv.F i l i p p a N e r i u Sv.Petru, te g r o b n i c a I n o c e n c a X (s. Agnese in Agona) i K l e m e n t a XII. kojeg je radio sa učenikom C a r l o M o n a l d i a smjestivši ga ovaj put sasvim u nišu i podigavši statuu pokojnika mnogo više. Zatim je tu B. C a m e t t i, sa svojim rimskim grobnicama, od kojih se G r o b n i c a M u t i (S.Marcello) ističe novom i jednostavnom invencijom. Svoje produženje naći će Rusconijeva struja i kod posljednjih kipara settecenta.

De Logu 60 61a 61c

VII.

Ako bismo htjeli detaljnije preći k r u g s t r a n a c a, koji su "kolonizirali" umjetnički Rim u seicentu na sličan način kao i slikari Houthorst, Baburen i dr., trebali bismo se vratiti mnogo natrag; ali na žalost ti stranci nisu u sk ulpturi pokazali niti približno one kvalitete, koje su pokazali spomenuti slikari. Osim najvećeg medju njima, već spomenutog

Brinckm. 272 Duquesnoya, istaći ćemo, premda ne radi pozitivnih umjetničkih kvaliteta, tri Francuza, koja su sa O t t o n i j e m i L u d o v i s i j e m radili na velikom oltaru Sv. I g n a c i j a u Gesù, tom "apologetskom monumentu protureformacije", kako piše de Logu. To su G.B. T h é o d o n, koji je na tom grandioznom oltaru utemeljitelja reda izradio lijevu grupu O b o ž a v a n j e r e l i g i j e; zatim L e G r o s, koji je izradio

Brinckm. 271 desnu grupu sa R e l i g i j o m i H e r e z i j o m; i napokon P.St. M o n n o t, koji je zajedno sa Le Grosom izradio onaj ogromni makinozni G r o b n i s p o m e n i k G r g u r a u S. Ignazio, koji nas u jednoj pokrajnoj kapeli ove crkve dočekuje sa svom hladnoćom jedne nedoživljene inscenacije. Upravo ova dva prototipna spomenika kasnog baroka možemo navesti kao klasične primjere raskošnog nagomilavanja materijala i skulpture bez pravog kompozicionog smisla i bez ljepote u pojedinim elementima. Prazna virtuoznost ne može nadoknaditi unutrašnje ispražnjenje ovog službenog kasnog baroka u skulpturi.

270

VIII.

KRAJ SETTECENTA U RIMU

Iz mnoštva kipara i radova, kojima obiluje u Rimu ovaj ne baš osobito sretni 18. vijek, koji će uskoro završiti sa ledenim klasicizmom (oko 1770-1780), spomenut ćemo samo kao izraziti primjer raskošni ansamble u K a p. C o r s i n i u S. Giov. in Laterano. U toj smo kapeli, zasnovanoj 1734 od arh. Al. Galileia, već sreli nekoliko imena: R u s c o n i j a, M a i n i j a, M o n a l d i j a, a sada imena kao što su A n a s t a s e M o n t a u t i, G i u s e p p e L i r o n i (1689-1749), a osobito Ag. C o r n a c c h i n i j a (1685-1740), kipara, koji je bez sumnje posjedovao smisao za živ pokret likova i ujedno za dekorativnu slikovitost i u blizini kojega susrećemo često dva značajna kipara 18. vijeka, koji drže zastavu baroka sve dok nije u Rimu došlo do onog fatalnog preokreta, u smislu nekog lažnog klasicizma. Tu je u prvom redu Toskanac

FILIPPO DELLA VALLE (v. 1698-1770)

Brinckm. 278 učenik G.B. Fogginia u Firenzi; sudjelovao je na klementinskom natječaju u Rimu 1725 u teškoj konkurenci, te je u Rimu bio učenikom Rusconija, a iz jednog njegovog tipičnog djela, G r o b n i c e I n o c e n c i j a

277 XII. u S. Petru, vidjet ćemo kako je uspješno nadovezao

De Logu 68, a na Berninija. Sve je u pokretu, i u nemiru na ovim likovima, koji su i odviše Berninijevski, a da bi mogli značiti novost u razvoju baroknog kiparstva, ali koji se svojim iskrenim poletom i virtuoznom tehnikom izdižu iznad prosjeka ovog stoljeća, a kao primjer reljefa ovog doba treba istaći lijepu V i z i t a c i j u (1748) u kap. Chigi u katedrali u Sieni. Njegov suvremenik

PIETRO BRACCI (17oo-1773),

De Logu 7o radio je često na istim monumentima kao i Della Valle od Cap.Corsini, pa do kap.Chigi, za koju je i on izmodelirao jedan lijepi reljef P r i k a z a n j e u h r a m u. G r o b n i s p o m e n i k B e n e d i k t a
71a XIII. u S.Maria sopra Minerva prikazat će nam ga potpuno u struji Bernini-Raggi-Rusconi, možda kao posljednjeg velikog kipara sjajnog rimskog baroka. Mnoštvo njegovih djela zatvara, istovremeno sa Della Vallom, ovo razdoblje crkvenog monumentalnog kiparstva, u kome je slobodna fantazija umjetnika znala u kapelama i na papinskim grobnicama stvoriti toliko živih oblika, likova i stavova, i maštovito zavitih draperija. A sama
71b b i s t a B e n e d i k t a XIII još će nam vjernije ilustrirati umjetničku vrijednost Braccia. No lice pape,
72a koji je slijedio nakon toga, B e n e d i k t a XIV. (K.F.M.), sačuvao nam je Bracci u još ljepšem djelu. To je portret neospornih kvaliteta u definiranju karaktera.

I, na kraju baroka, treba spomenuti ono veliko djelo, sa kojim završava i umire cijela epoha, i na ko-
73 jem su radila obojica, i Bracci i Della Valle: F o n t a n a d i T r e v i (1762). Niz prekrasnih rimskih fontana završava s ovom grandioznom kamenom inscenacijom, koja zauzima prostor cijelog jednog trga, i na kojoj su, neposredno pred prijelomom neoklasicizma, surađivali svi barokni kipari Rima. Sve je živo i pokrenuto počevši od arhitekture oslonjene na p a l. P o l i do berninijevskih pećina. Bracci je izradio pobjedonosnog N e p t u n a, a Della Valle lateralne figure na pročelju; likove na anti: P i n o e l o t t i, Q u e i r o l o, L u d o v i s i, C o r s i n i. Ali bez obzira na vrijednost ovih pojedinih likova, maštovina cjelina ansambla je ono što nas obuzima i nosi u ovom djelu, koje je labudji pjev jednog jednog velikog razdoblja. Ono je u sebi zaista utjelovilo sve kvalitete baroka: grandioznost, kompleksnost, slikovitost i pokretnutost, spojilo je arhitekturu, skulpturu i vodu u nerazdvojivu cjelinu, živu, skladnu i slikovitu.

De Logu je pisao da je sa tim posljednjim naporom umrlo jedno stoljeće. U to vrijeme već je klasicizam za-
74b počeo svoj pobjedonosni, ali tako sterilni tok: skulptura počima da umire kopirajući antikne statue i gipsane odljeve. Niti jedna velika nadarenost, kao što je bila Canovina, nije joj mogla udahnuti života.

IX.

BAROKNO KIPARSTVO U TOSCANI

Stara manirističke tradicija linije Gianbologna -
De Logu II. 7 Tacca u Toscani samo polagano popušta berninijevskoj slikovitosti.

P i e t r o T a c c a je, kao uvaženi dvorski kipar Medicejskog dvora i nasljednik Gianbologne, umro

Ad Apom. Ferdinandu I Medici, Livorno

U njegovim Crncima iz Livorna ima još neosporne snage i neposrednog zapažanja. No nigdje drugdje se razlika manirističke od barokne slikovitosti ne očituje tako izrazito kao u velikom djelu vremena, u trim Vratima pizanske katedrale, gdje
8b je mnoštvo kipara, koji svi više ili manje potječu od Gianbologne, suradjivalo u jedinstvenom gledanju, koje jedva dozvoljava neko stilsko diferenciranje (Caccini, Francavilla, Tacca, Catesi, Mocchi, Susini i t.d.).

Kako izgleda taj razvodnjeni michelangelizam iz
9b druge ruke, pokazat će nam akademski lik S.Ivana od G.B.
11a Pieratti. Sa Ferdinandom Tacca, autorom "Bacchina" iz Prata, zamire ta manieristička linija.

Novi stil ulazi iz Rima u Toscanu sa godinom 1683, kad je

G.B. FOGGINI (1653-1737)

isklesao veliku mramornu palu sa Čudom sv. An-
12 drije Corsini u kap. Corsini (S.M.del Carmine) u Firenzi. Formiran u Rimu, Foggini je učinio nagao prijelom sa svojom patetičnom slikovitošću. A, nakon toga, kap Feroni u S.Anunziata iz 1693, kod koje je okupio mnoštvo suradnika, znači potpunu pobjedu rimskog utjecaja i stvaranje onog ambijenta, iz kojeg je kasnije izašao i Della Valle i vratio natrag dug rimskoj školi. U tom je ambijentu odrasto i kipar, koji je sa Arkandjelom Rafaelom i Tobijom iz 1698, označio treću veliku afirmaciju baroka u Firenzi. To je Giovanni Baratta (1670-1747).

Kako je završio ovaj firentinski skulptorski settecento možemo vidjeti na Spomeniku N.
15 Machiavellija (S.Croce) od zadnjeg firentinskog baroknog kipara Innocenza Spinazzi, koji je iz rimske škole Mainia stigao u Firenzu 1784 da predaje na Akademiji Leopolda I. To su već odmjerene i rutinirane forme, koje će s njegovim učenikom Fr. Carradori uskoro početi prijelaz ka klasicizmu.

X.

BAROKNO KIPARSTVO U NAPULJU

Situacija je isprva ista: P.Bernini i M.Naccherino predstavljaju zapravo firentinski manieristički
16 smjer. Naccherino, dugogodišnji učenik Gianbologne, je u Napulju od 1589, a živi do 1622. Nastavio je u Napulju na tu već postojeću tradiciju Montorsolia, kako najbolje pokazuje Fontana Medina, koju

je radio sa P. Bernini i Fonzagom. To je hladna, akademska, možemo čak reći skolastična kompozicija, kakvu je Montorsoli širio po talijanskom jugu, s elementima,
17 koje je kasnije C. Fonzago prebacio u barok: volute, kartuše, vijenci, gomilaju se na nearhitektonskim strukturama i tvore ono što nam je najnesimpatičnije na ovom napuljskom baroku. Njegov tipični produkt su guglie po napuljskim piazzama. A njegov najveći monumentalni ansambl je kap. Sansevero di
19 Sangro (1749-1766), veliki sklop mnogih djela različitih kipara, koja nisu ni uskladjena ni sretno smještena. Tu je Queirolo iz Ligurije i Corradini iz Venecije. Osnovna mana baroka: težnja da se iznenadi i zagluši diljem oblika i pokreta, to je dovedeno do paroksizma. To je tipično za barok: postaviti si teške tehničke zadatke, samo zato, da bi ih se moglo riješiti i pokazati svoje virtuozne mogućnosti. Tako je tu Fr. Queirolo izradio onog svog Čo-
47 vjeka u mreži prevare, koji je savršeno
2oa modeliran ispod slobodno stojeće kamene mreže; a Giuseppe Lammartino (172o-1793) onog čuvenog Krista pod velom, na kome je fenomen mekoće i taktilne prozirnosti vela (možda u tragu Corradinijevih iskusta-
75 va - "Čednost" iz iste kapele) prikazan kao rijetko kada u povijesti umjetnosti. Zatim je u krugu kipara kapele Sansevero Paolo Persico i osobito Fran-
21a cesco Celebrano (1729-1814), autor onog teškog i pokrenutog reljefa Oplakivanja na glavnom oltaru.

No to su samo neki od mnogih kipara napuljskog settecenta, medju kojima se mogu spomenuti članovi obitelji Vaccaro, ili ona dva kipara M. Bottiglieri i Fr. Pagano, koji su oko 175o izgradili najveću gugliu u Napulju, t.zv. Guglia
21 di Gesù, ili ono mnoštvo kipara i arhitekata, koji su sudjelovali na ukrasu Dvora u Caserti:
22 Brunelli, Violani, Salomoni i dr. Teško je u ovom možda najljepšem vrtu Italije provesti atribuciju onog mnoštva dekorativnih kipova, koji krase fontane i kaskade. U prirodnoj veličini oko voda su
23 smještene grupe i cijeli mitološki prizori, koji sami za sebe možda ne znače mnogo, ali koje treba posmatrati u cjelini voda, stabala i arhitekture ovog velikog ansambla.

A ti isti kipari, slavni u svom vremenu, nisu o-
24 klijevali, da poput običnih pučkih "figurinai" od pečene zemlje ili štuka rade one moge "Jasle", koje su već u renesansi bili važna grana, u kojoj se ispoljavalo umjetničko osjećanje naroda, a koje su sada, u baroku dobile još više na značenju i bogatstvu. Poznate u Bologni, Genovi, Siciliji, te su Jasle upravo u Napulju postale vrlo uvažena vrsta skulpture, često vrlo duhovita u situacijama i karakterizaciji.

A još više na jugu, u Palermu, treba spomenuti bar jednog značajnog kipara sicilijanskog baroka

koji se izvjesnom čistoćom oblika izvukao nekako iz španjolskog ukusa, iz onog mnoštva imena koji su radili fontane, kipove i štukature po S i c i l i j i. To je

De Logu II GIACOMO SERPOTTA(1656-1732),

27b član jedne velike obitelji dekoratera, koji je oko 1680-1682 izmodelirao zbijeni i čvrsti monument Carla II. od kojeg je tek model sačuvan u muzeju u Trapani. To je sva-
29 kako jedna nova koncepcija čistih oblika, bez berninijevske uzvitlanosti linija i kretnja. Ali ovaj palormitanac bio je unutar baroka pravi lirik dekoracije u štuku, u kojoj je neumorno varirao, s ponešto klasičnim prizvukom, motiv malih andjela i putta, što se penju po girlandama i prozorima, motiv bliz baroku od Berninija do Raggia. Fantazija, koju je Serpotta znao u tome razviti, nadilazi sve što je do tada barok iz te teme bio učinio.

XI.

BAROKNO KIPARSTVO U LOMBARDIJI

Unutar mnoštva kipara, koji odlaze u Rim i dolaze
De Logu II,31b natrag, i oplodjuju se berninijevim pronalascima, u Lombardiji ipak nema niti kakvog velikog kipara, niti zaista originalnog domaćeg izraza. Zapravo se cinquecento produžuje u barokno stoljeće (V o l p i, O r s o-
31a l i n o, B i f f i): tradicija Amadeo, Bambaja, Brambilla traje sve dok se berninijeva struja ne nametne s Bussolom, Volpinom i Rusnatijem.

DIONIZI BUSSOLA (1612-1687)

32b nije ostao ni utopio se u Rimu, nego je u Lombardiji
33 stvarno postao nosilac seicentizma. Skolastični oblici 16.vijeka još se opažaju kod njega, osobito u reljefima (Kat. u Milanu, Certosa di Pavia), s ukočenim modelacijama, patetičnim neuvjerljivim kretnjama, s netočnim proporcijama. Zanimljivo je da Bussola svoj najviši do-
34 met dostiže u jednoj pučkoj vrsti: u terakotama P a - s i j e u Varese, gdje ga je neka iskrena unutrašnja emocija pokrenula da nadje lijepe uzbudjene kretnje i široke barokne draperije. To su veliki skulptorski ansambli obojene pečene zemlje.

36 Dok se u njegovom tragu kreće G.S. M a g i -
37b s t r i (il Volpino), G i u s e p p e R u s n a t i odaje mnogo veću slobodu; kao učenik Ferrate u Rimu, on otvara settecento u Lombardiji i stvara bazu, iz koje će izaći i Parodi i Corradini.

Oko te centralne djelatnosti sabrane u milanskoj katedrali i Certosi di Pavia, cvate u Lombardiji mnogo malih centara: u Bergamu, Cremoni, Brescii, sa velikim obiteljima kipara kao što su F a n z a g o, C a p o - d i f e r r o, a osobito dei C a r l o n e, koji su po

Italiji i Njemačkoj nastavili veliku tradiciju lombardskih majstora.

XII.

BAROKNO KIPARSTVO U GENOVI

Genova je stvarno do prodora Berninijeva stila u
De Logu skulpturi lombardska provincija: to je onaj isti mani-
II, 41 ristički klasicizam, koji vlada i u slikarstvu sa Cambiasom. U seicentu nema, medjutim kvalitete Strozzija ili Castigliona. Vladaju isprva Lombardjani: C a r l o n i, O r s o l i n i.

Uzalud stižu neka djela Gianbologne i Algardija (kap. Franzone), G e n o v e ž a n i n i s u do 1660 u s t a n j u p r i h v a t i t i t e u p l i v e. Plodnije doba seicenta nastaje u Genovi kada 1661 stiže
41a P i e r r e P u g e t i ostaje do 1667. Njegov boravak revolucionirao je domaću školu u smislu berninizma. On je izradio u Genovi cio niz djela, i formirao neposredno nekoliko učenika, kao D a n i e l e S o l a r i i, osobito,

42b FILIPPA PARODI (1630/1-1671/2),

bez takmaca najvećeg kipara Genove u razdoblju baroka. Zapravo je Parodi bio u Rimu i radio kroz 6 godina uz Berninija. Vratio se u Genovu 1661, te je pod vodstvom Pugeta još jače odredio svoj rimski stil. Taj stil znao je Parodi uzdići do monumentalnosti, možda već na samom
44a početku sa Sv. I v a n o m iz S.Maria di Carignano.
44b Sasvim je u tragu Berninija sa Sv. M a r t o m, pa i sa
45 mnogim ostalim djelima koja je ostavio u Lisabonu i u Veneciji.

48b U njegovu se tragu kreće sin mu D o m. P a r o-
47 d i (1668-1740) i njegov učenik B e r n a r d o S c h i a f f i n o (1678-1725), a od ovoga opet potječe značajan kipar F r a n c e s c o Q u e i r o l o (1704-1762), kojeg smo već upoznali u Napulju sa njegovom alegorijom iz Kap.Sansevero, ali koji je većinom ostavio svoja djela u Rimu.

XIII.

BAROKNO KIPARSTVO U BOLOGNI

Blogna je, nesrazmjerno svojoj ulozi u slikarstvu, ali na adekvatan način, poslala i u kiparstvu svoj doprinos Rimu, i to u liku A l g a r d i j a. On ne dosiže niti izdaleka ogromno značenje Carraccia i njihovih sljedbenika, a u domovini situacija je još prekarnija.

De Logu II Neko vrijeme još djeluje upliv N e p t u n o v e
55 f o n t a n e od Gianbologne (1564-6), a kasnije pre-
56a teže upliv Akademije: Conventi, Tedeschi, G i u s e p-

pe Mazza, koji je mnogo radio u Veneciji i u Rimu. Ali nešto značajniji kipar Bologne je

ANGELO PIÒ (169o - ?)

51b koji je zapravo u Rimu bio učenikom Rusconija, što je vidljivo na kipu Isaie (iz Corpus Domini), u kome je pomoću neobično širokih nabora pokušao postići efekat
57 monumentalnosti. U grupama iz "cartapeste" ili gline, on je bliži lokalnoj tradiciji Mazze i drugih, ali možda nešto nervozniji i profinjeniji. Ta stara bologneska tehnika, poznata nam još iz quattrocenta, bila je u baroku još više proširena preko različitih "Via crucis", Jaslica i Oplakivanja, ali naravno često i vulgarizirana.

XIV.

BAROKNO KIPARSTVO U VENECIJI

Neka zagonetna pojava umrtvljenja javlja se početkom17.v. u kiparstvu kao i u slikarstvu: nakon smrti Vittorie, Aspettia i, posljednjeg medju njima, Campagne (1623) nastaje zastoj, koji traje mnogo duže nego li u slikarstvu. Dolaze takodjer stranci G. Mazza, iz
61a Bologne, oba Roccatagliata iz Genove,
60a Bernardo Falcone iz Lugana, koji ostavlja sv. Sebastijana iz Scalzi, a osobito je znatna uloga jednog Flamanca, Giusta Le Court a, koji od 1657-168o. vodi u Veneciji jednu grupu kipara, kao što su Fr. Cavrioli, Cabianca, Groppelli, A. Tarsia, G. Bonazza i dr., koji su ispunili barokne venecijanske crkve (S. Stae, Gesuiti i sl.), a većina njih se susrela na veli-
63 kom baroknom spomeniku dužda Valier u S.Giov. e Paolo, tom primjeru teškog baroknog ukusa. Uz obitelj Bonazza, koja radi mnogo u kapelli del Rosario u S.Giov. e Paolo, radi i G. Toretti, Alvise i Carlo Tagliapietra i dr. No niti jedan od tih nije dostigao stvaralački verve i fantaziju.

MARIA MORLEITER (1699-1782)

68b Bio je on jedan od trojice triumvira Akademije (sa Tiepolom i Pittonijem), nevjerojatno plodan kipar, od kojeg je Lorenzetti otkrio mnoštvo modela, koji se sada nalaze u Cà Rezzonico. To su preciozne male stvari, pojedini likovi i čitave grupe, kao Vjera sa
67 mrtvim Kristom (zb. Dona dalle Rose) i mnogi drugi. Osnovno za njega je: profinjeno osjećanje gracilnih oblika i slikovitost grupiranja i modeliranja
65 - u čemu je on apsolutni kipar rokokoa. Klasicizam 19. vijeka podcijenio je njegovu vrijednost, ali ako treba u baroku potražiti impresionističke kvalitete, onda se to može upravo kod Morleiterovih modela.

Učenik F.Parodi iz Genove bio je Andrea
7oa Brustolon, glasoviti venecijanski drvorezbar,

poznat sa svojih dekorativnih radova i rezanog pokućstva, ali bio je i kipar bujne barokne fantazije i neuravnotežene ekspresije.

U ovoj tehnici drvoreza, toliko raširenoj u Veneciji i u pokrajini, treba istaći bizarne drvene klupe u Scuola di S.Rocco od Fr. P i a n t a. U tehnici lijevanja bronce susrećemo na venecijanskoj Piazzetti onog
71a A n t o n i a G a i, koji je lijevao vrata Sansovinove loggette, a u Bratovštini S.Rocca G.F i l i b e r t a, opet sa vratima ispred oltara.

Mnogi od većih i manjih venecijanskih kipara radili su u Austriji i u Njemačkoj. Tako je G i o v.
72c,d
73b G i u l i a n i radio po bečkim palačama (Lichtenstein), a L o r. M a t i e l l i po parkovima Beča i Dresdena,
75 dok je već spomenuti A. C o r r a d i n i poznat nam iz
76 kap.Sanševero u Napulju, radio u Beču na votivnoj kapeli sv. J o s i p a.

U to vrijeme, istovremeno sa ovim posljednjim izdancima baroka, sazrijevao je u Veneciji klasicizam: Antonio Canova dovršavao je u Akademiji svoju izobrazbu.

A R H I T E K T U R A

Klasično orijentirana Historija umjetnosti od Milizije do Burckhardta, koja nije imala razumijevanja za veliku arhitekturu baroka, pripada prošlosti. Danas je suvišno braniti ovo veliko razdoblje ljudske oblikovne moći i na ovom području, ovu snažnu i neiscrpivu fantaziju, koja je došla do izražaja u zgradama 17. i 18.vijeka. Te su gradjevine dovršile i zaokružile vanjsku sliku talijanskih gradova u onome, što je doista vrijedno u njima: u njihovom historijskom dijelu. Bila je to arhitektura kasnog feudalizma i dvorskog apsolutizma, raskošna i dinamična, s osjećajem za veliku mjeru i reprezentaciju, ali i s visoko razvijenim smislom za ravnotežu izmedju funkcije i dekora, izmedju prostora i tijela. U tome je barokna arhitektura logičan i, možemo čak reći, nužan nastavak i dovršenje renesanse: ona raste na njenoj bazi, na njenim arhitektonskim elementima i možemo je smatrati klasičnim primjerom r a z v o j a s t i l a u k o n t i n u i t e t u: kako novi stil nastaje iz starog bez kidanja razvojne niti i bez apsolutne negacije. A ipak negacija renesanse postoji u baroku i ona je stvaralačka u najvišem smislu riječi. Stvaranje novog baroknog stila nastaje u s l i j e d p r o m j e n a i d e j n i h i e m o t i v n i h k v a l i t e t a, koje diktiraju dalji razvoj zatečenih oblika. Mijenja se osjećanje mjere, dostojanstva, trijeznosti, koje je bilo obrazovalo pal. Medici i Strozzi i Brunelleschijevu arhitekturu i te promjene odvijaju se u smjeru kvaliteta, koje smo opisali u Uvodu barokne umjetnosti. Te su kvalitete bile inherentne novom crkvenom i aristokratskom zahtjevu za reprezentacijom veličine, sna-

ge i bogatstva.

Upravo zato mi mnoge kvalitete barokne arhitekture teško osjećamo i nismo u stanju da se uživimo u osjećajna stanja ljudi, koji su je tražili i uživali. Ona je često tudja našoj težnji za ekonomijom oblika, za čistoćom tektonskih zamisli, slično kao i u slučaju visoke gotike. Naša "moderna" arhitektura unijela je, osim toga, svojim utilitarističkim tendencama tu i osobitu zabunu. Koncipirana sva na bazi "prostornog tijela", ona je ne samo odbacila njegovanje "plastičkog tijela", nego je uslovila i njegovo perhoresciranje. Narušena je tako u našoj teoriji i u našem osjećanju ona ravnoteža izmedju p r o s t o r a i d e k o r a, koja i sačinjava ljepotu svake arhitekture: dekora je nestalo. Z a b o r a v i l o s e k o d t o g a d a a r h i t e k t u r a n i j e s a m o o b l i k o v a n j e p r o s t o r a n e g o i o b l i k o v a n j e t i j e l a i da su se idejne i osjećajne vrijednosti jednog vremena uvijek očitovale i u tom oblikovanju zidova, stuba, prozora i vrata, u dekoru vanjskih i unutrašnjih površina, kao i u oblikovanju prostora. I upravo je arhitektura baroka to oblikovanje prožela izrazitom i specifičnom idejnom i emotivnom kvalitetom, ona je "idejna" u pravom smislu te riječi, i da bi postigla tu idejnost ona je na svakom koraku spremna da "ide u dekor", da gradi "izvana prema unutra" t.j. od tijela prema prostoru, od vanjskog plašta prema stvarnoj unutrašnjoj funkciji. Ali ono što je bitno za nju: ona ipak održava ravnotežu izmedju arhitektonske vanjštine i funkcije, dekora i dispozicije, plastičnog tijela i prostornog tijela i upravo zbog toga barokna je arhitektura veliko razdoblje povijesti arhitekture, bogato invencijama i slobodno od funkcionalizma i neposredne utilitarnosti kolikogod je to arhitekturi moguće. A r h i t e k t u r a b a r o k a j e a r h i t e k t u r a m a š t e i s l o b o d e, a r h i t e k t u r a s l o b o d n e z a m i s l i t.j. i d e j e i n e o b u z d a n e e m o t i v n o s t i. Još na poč.19.vijeka Milizia je mogao napisati:

"...da je on (Michelangelo) uspio da otkrije porijeko i bit arhitekture, ne bi bio zapao u tolike kaprise i pogreške. Njegove slobode su omogućile "libertinizam" Borrominia i modernih "škola". Te barokne slobode klasicizam nije htio dozvoliti niti samom Michelangelu. A taj je klasicizam afektirao sa funkcionalizmom: "Nužnost je veliko pravilo; na njoj se temelji zlatni vitruvijanski aforizam: ne treba činiti stvari, za koje se ne mogu navesti dobri razlozi."

To je klasicistička reakcija Francesca Milizie protiv baroka, dakle u vrijeme kad je novo osjećanje tražilo novu formu, mirniju i nacionalniju. Kroz dvije stotine godina barok je imao vremena da se razvije i dovrši. Na žalost, mi ćemo taj razvoj moći preći samo u osnovnim linijama.

Ne ćemo se pri tome držati Brinckmannova sistema, koji je u "Handbuchu" arhitekturu talijanskog baroka iznio problematski slijedeći osnovne tendence razvitka po vrstama (crkva, palača), razdijelivši taj razvitak na tri dijela: na rani barok, koji počima 1575-1580, visoki barok, koji se očituje oko 1630 sa Berninijem i traje sve do kasnog baroka (oko 1730), sa kojim se već priprema dolazak klasicizma (do 1770). Takvo iznošenje po problemima pretpostavlja već izvjesno poznavanje materijala. Mi ćemo se, medjutim, morati zadovoljiti jednim sumarnim pregledom glavnih arhitekata po lokalitetima, kod čega ćemo prvo razdoblje, iznešeno već u predavanjima iz umjetnosti cinquecenta, preći samo u osnovnim točkama.

I. Ranobarokna arhitektura

To je zapravo prelazno razdoblje, koje obuhvaća dozrijevanje stila od Michelangelovih sljedbenika, točnije od Vignole, do Moderne uključivo, ali veliko razdoblje ne samo po plodovima i smjeru jedne silovite i nezadržive evolucije, nego po velikom broju talenata, koji rade u Vječnom gradu u posljednjim godinama 16. vijeka i u prva dva decenija 17. vijeka. Možda medju njima i nema prvorazrednog genija, ali njihovo razdoblje u cjelini ipak ostaje jedno od najznačajnijih razdoblja povijesti arhitekture. To je razdoblje arhitekture manirizma.

Kao što je poznato, rezultat najboljeg poznavaoca barokne arhitekture u Italiji nakon dugogodišnjeg izučavanja sastoji se u najopćenitijoj spoznaji da se razvoj arhitekture 17. i 18. v. sastoji u stalnom rastu medjusobnog organiziranja prostornog i plastičnog tijela (Brinckmann, Plastik und Raum, 1922).

I prostor i gradjevno (plastično) tijelo "modeliraju" arhitektonsko djelo u medjusobnoj igri relacija. Ta igra je u neku ruku i proturječna, ali prostorno i plastično tijelo, nikad se ne isključuju. Jedno bez drugog ne može biti, oni su dva uslova, dvije strane jednog nerazorivog jedinstva.

Ali to jedinstvo može se sastojati u užoj ili suprotnijoj relaciji. U nekim razvojnim momentima dolazi do suprotnosti i nesklada izmedju prostora i plastičnog tijela (zidova). Takav jedan momenat nastao je u renesanci, kad je ogroman i organski stran inventar oblika i dekorativnih elemenata bio naglo preuzet od antike, dok je struktura prostora ostala ista. Došlo je tako do izvjesne dezorganizacije, do poremećenja ravnoteže plastičnog dekora i prostora. Novo otkriveni i akceptirani

d e k o r a n t i k e b i o j e m e h a n i č k i, u s t v a r i a p s t r a k t n o a d i r a n p r o s t o r i m a, k o j e j e r a z v i l a g o t i k a. Otuda velike neprilike Bruneleschija i Albertija. I kroz neko vrijeme taj inventar dekorativnih forma i način njegove upotrebe razvijaju se samostalno, dok se i prostor sa svoje strane samostalno razvija.

B a r o k z n a č i p o n o v n o u s k l a d j i v a n j e t o g r a z v o j a, z n a č i p o n o v n o h a r m o n i j u p r o s t o r n o g i p l a s t i č n o g t i j e l a, n j i h o v o m e d j u s o b n o o r g a n i z i r a n j e. Nastaju tako, nakon Michelangela, Vignole i Maderne, velika ostvarenja novog jedinstvenog stila, u kome p l a s t i č n a t i j e l a n a s t a j u i z p r o s t o r a, a p r o s t o r i z t i h t i j e l a, o b l i k o v a n s n j i m a u j e d i n s t v e n o m o s j e ć a n j u o b l i k a i o s n o v n e z a m i s l i.

PROSTORNO TIJELO počima u pol.16.v. da se sažima sve više. "Umjesto izoliranog nizanja nastoji se postići aksijalno, ritmičko p o v e z i v a n j e pojedinih prostora. Kod toga jedan prostor ili grupa prostora biva svojim razmjerima u z d i g n u t a i z n a d s v i h o s t a l i h, koji se tako p o d r e d j u j u i gube svoju samostalnost" (Brinckmann).

Već kod klasika 16.vijeka ta težnja ka sažimanju
Brinckm. prostora je očita. U c e n t r a l n o j g r a d j e-
1 v i n i to je već očito kod Michelangela; rasuti Bra-
2 manteov tlocrt Sv. P e t r a, on je 1547. sakupio oko naglašenog centralnog dijela. Pokrajni su prostori reducirani i svedeni na apsolutno podredjenu ulogu. Prostor kupole narastao je u relaciji prema ostalim prostorima do gigantskih razmjera. Pa i kod Palladija: već 1552
3 V i l l a R o t o n d a ima svoj centralni prostor daleko iznad svake potrebe i funkcije.

Tako i u uzdužnoj sakralnoj gradjevini. Funkcija kulta već je i kod Bruneleschia diktirala a k s i a l n o n i z a n j e p r o s t o r a, ali postrani prostori srednjevjekovnih crkava zadržani su. U S. M a r i a d e g l i A n g e l i (1563) Michelangelo pokušava postići veliki jedinstveni prostor. Ali tek Vignola je
4 1569 započeo revoluciju u koncipiranju cjelovitog pro-
tb.I. stora svojom crkvom I l G e s ù. Prostrani brodovi pretvorili su se u niz sasvim sporednih kapela, a križište je naraslo do ogromnog prostora pod velikom kupolom. N a s t a j e t a k o t i p r a n o b a r o k n e "j e z u i t s k e" c r k v e. Sve je široko i moćno, a vertikalna je ravnina sasvim drugačije naglašena, nego li u renesansnim crkvama. Cio sjaj interieura može se jednim pogledom obuhvatiti. Transept je isto tako širok, makar i nije dublji od kapela, i tako se ritam razvoja prostora koncentrira snažno oko kupolnog prostora u istom procesu kao i kod centralne gradjevine. To je osnovna

zakonitost razvoja baroknog interieura.

U profanoj arhitekturi takodjer. Već u Pal.
8 Farnese (1514-1534) Sangallo je u prizemlju na-
9 glasio aksialni raspored, i proširio vestibul i otvorio
pogled dalje prema vani. A to je nešto sasvim novo u
gradnji talijanske palače, u kojoj su do sada prostori
11 bili nizani jednakovrijedno oko dvorišta. I u tlocrtu
pal. Grimani od Sanmichela u Veneciji vidimo
tu aksialnu tendencu, koja se zatim očituje najpotpunije
13 kod Palladija u pal. Antonini (1556), gdje je
u strogoj aksialnoj simetriji, nakon dugih studija an-
tike, on grupirao prostore od atrija do peristila otvo-
renog prema vrtovima. I u gornjem katu reprezentativni
prostor favoriziran je na uštrb stambenih soba. A u
14 pal. Chierigati (Vicenza) od istog gradite-
lja to sažimanje još je više naglašeno, gdje je na ve-
rande, stubišta i glavnu dvoranu otišlo više od polo-
15 vice prostora. A to je tek početak. U Genovi (pal.
Cataldi, Doria Tursi) razvija se stubi-
šte sve više, oko njega i svečane dvorane grupiraju se
i organiziraju manji prostori u organskoj cjelini.

PLASTIČNO TIJELO, zidna masa i dekor na njoj, ta-
kodjer prolazi evoluciju adekvatnu onoj već opisanoj.
Dinamiku i hipertrofiju dekorativnih motiva već smo
opisali u uvodu. Ovdje ćemo ponoviti samo osnovni mome-
nat, već izučen u razdoblju 16. vijeka, t.j. razvoj
crkvenog pročelja. To je onaj momenat u
kome je lice kršćanskog hrama opet dobilo (nakon rene-
sansne zabune) svoju umjetničku ravnotežu.

Ostavit ćemo po strani S. Spirito in
Sassia, koji je po svemu sudeći nastao kasnije od
Mascherina, i početi sa S. Caterina dei Fu-
26 nari. Donji je dio, čini se, od Vignole 1563, gornji
kasnije od Giacoma della Porta. Polazna točka je uvijek
28 Michelangelo i sistem apsidialnog dijela Sv. Petra: niše
izmedju pilastara, slijepi okviri i t.d.

Slijedeći stupanj: S. Maria in Tras-
25 pontina (1566 poč.) od Mascherina vjerojatno.
Dolje pet, a gore tri intervala grade pročelje sa ni-
šama u slijepim prozorima. Michelangelove zamisli kom-
poniraju se u skladnu cjelinu, koja još nije bez nedo-
stataka, ali tvori razumljivu medjustepenicu prema pr-
vom klasičnom primjeru ovog novog tipa.

To je neizgradjena fasada Il Gesù od Vigno-
27 le oko 1569, snažna kompozicija plastičnih elemenata,
koji se moćno izmjenjuju u širini i u dubini, sa krili-
ma povučenim iza centralnog rizalita i sa jasnom ten-
dencom naglašavanja središta u donjem i u gornjem katu.

De Logu architettura I, 15 — Po drugoj fasadi, koju je Giacomo del-
la Porta za istu crkvu izgradio 1573, Wölf-
lin je dao svoju poznatu analizu. Dinamika se još
više koncentrira prema središtu, a postrane volute raz-

vijaju šire i snažnije.

Time je barok došao do svog ispunjenja: oblici su se razvili i uravnotežili subordinacijom ostalih dijelova prema središtu, a plastika površine razvila se oko osovine. Nakon toga taj tip može se raširiti i ostvariti u divnim varijacijama, kao što su Sv.
26c Suzana od Carla Maderne (1603), i naj-
23b ljepša i najviše barokna fasada Rima: crkva Sv. Vincenza i Anastasia od Martina Lunghi ml., sa divnim poletom središnjeg dijela prema gore, usprkos tako maksimalno naglašenog i opterećenog središta. Tendenca prema oblikovanju plastičnog tijela tu je na svom vrhuncu. Cijelo pročelje izgubilo je svoju površinu zidnog platna, postalo plastika sama, čvrsta i poletna skulptura izvajana nevjerojatno monumentalno i slikovito.

Iste te tendence, plastično oblikovanje gradjevnog bloka, njegovo prožimanje i spajanje sa dekorativnim elementima u nerazdvojivu cjelinu, vidimo i u ostalim arhi-
29 tektonskim vrstama. U vrsti palače dovoljno je samo uka-
Boehn: G.L. zati na Palazzo Barberini. Moći ćemo na
Bernini njemu pratiti u interieure, kao i na exterieure, isto
32 medjusobno balansiranje dijelova, njihovo komponiranje u cjelinu i podvrgavanje sporednih dijelova glavnima. Ali možda će taj proces biti lakše uočiti na samom materijalu.

Rimska manirističke arhitektura do prijeloma Bernini-Borromini oko 1630 godine je u svojoj osnovi prelazna, cinquecentistička. Ona se zasniva na Michelangelu i nošena je uglavnom od njegovih izravnih sljedbenika. To je ustvari jedna velika generacija arhitekata, stvaratelja novog stila, klasičan primjer razraštavanja jednog stila iz drugog, novih kvaliteta iz tradicije. To je široka, teška, monumentalna arhitektura, herojska i dramatična, koja više ne zna za hladne i akademske antikne šeme. Sva pravila su prsla pod pritiskom Michelangelove fantazije, slobodna invencija modificirala je klasične kanone na način, koji bi užasnuo Albertija i Bramantea. Uzalud je Vignola sam kodificirao "pet redova". Nakon "neoklasičara" (Alessi, Peruzzi, Vignola) počinje sada ta slobodna generacija možda već sa samim Vignolom, a svakako sa Giacomom della Porta, da završi sa Madernom, najvećim medju njima. Bili su to veliki erudite, ponešto eklektičari, smioni graditelji, kojima njihovu smionost povijest umjetnosti mora honorirati. I kako je to simptomatično da je prvi medju njima onaj

GIACOMO DELLA PORTA (1541-16o4),

De Logu koga smo već spominjali razmatrajući arhitekturu cinquecenta, a koji je u roku od godine dana podigao Michelangelovu kupolu. Bio je taj doseljeni lombardjanin zapravo učenik i suradnik Vignole, pa je tako i dovršio crkvu G e s ù (1569-1573) modificiravši fasadu u smislu pojačavanja baroknih tendenca, naglašavajući središnji interval, vezujući gornji i donji dio fingiranim i sasvim nefunkcionalnim zabatom i lukom. Postrane su plohe povučene i olakšane u arh.dekoru, kao i u unutrašnjosti, gdje nestaju prostrani brodovi, i ovdje se plastika tijela usredotočuje i podredjuje središnjoj osovini.

Tako je nastao visoki uzor barokne fasade, primjer,
Gurlitt po kojem su oblikovane odnosno derivirane sve rimske fa-
31 sade izmedju 158o i 163o. Sam Della Porta dao je kasnije
De Logu I. u S a n L u i g i d e i F r a n c e s i još jedno
16b rješenje, bez sumnje manje sretno, produžujući donji dio
prema gore i dovršivši sve jednim velikim zabatom. I nakon toga mnogo drugih gradnja, koje nema mnogo smisla ovdje ponavljati, a od kojih su dvorište i pročelje S a p i e n z e možda najvažniji. Po svom duhu ta je arhitektura manirističká.

18a,c Ali to mnoštvo arhitektonskih spomenika, što su
nastali kroz 5o godina nije moguće iscrpiti niti u dale-
18b ko širem pregledu. Nastaju barokni vrtovi, "casini", vil-
17a,b le, kao ona B o r g h e s e, od Giov.Vasanzija (Van
Santen), A l d o b r a n d i n i od samog Della Porta,
T o r l o n i ja, E s t e i dr. I zatim signorijalne pa-
Gurlitt lače, ponos rimske arhitekture. I grobovi i kapele ukra-
36 šene od domaćih i doseljenih kipara, pretežno Lombardja-
na. Dvije od tih kapela stoje u tom vremenu, kao cen-
De Logu tralne točke unutar manirističkog interieura, to su
29 kap. S i k s t i n a i P a o l i n a obje u S.Ma-
2o ria Maggiore. Z a i s t a, o d S i k s t a V. d o
P a v l a V. raste u bržom usponu linija rimskog baroka, priprema se seicento.

Jedan od najznačajnijih nosioca te evolucije je arhitekt Siksta V.:

DOMENICO FONTANA (1543-16o7)

19 u S.Maggiore On je već od 1584. počeo radom na kap.S i x t i n i sa svim bogatstvom oblika i materijala, ali i sa hladnoćom i težinom, koje su, kako Munoz veli, uopće svojstvene čitavom njegovom djelu. U toj kapeli digao je g r o b n i c e S i k s t u V. i P i u V., na kojima su radili najbolji skulptori rimskog manirizma.

Veliki dio rimskog u r b a n i s t i č k o g
24d p l a n a njegovo je djelo (Trinita dei Monti, S.M.Maggiore, Laterano, Porta Pia), a sa dizanjem velikih
o b e l i s k a na čvornim točkama pokazao je velik
26,a,c smisao za urbanizam. Radio je na palačama Vatikanskoj,

Quirinalskoj, a na Lateranu digao je Lateran-
sku palaču i istočnu fasadu bazilike. Sve je
kod njega još teško i monumentalno, čak i Fonta-
na dell'acqua felice. To se barok još nije
razvezao, tek se gomilaju elementi kasne renesanse, u
24b nekom prilično šematskom zbrajanju. Takva je i poznata
Fontana Medina u Napulju, kamo je morao,
oklevetan, bježati nakon smrti svog velikog zaštitnika.

Pored Fontane, tako plodnog u djelovanju i u stva-
ranju stila, ističe se u ovom ranom rimskom periodu
Gurlitt obitelj Lunghi, a u prvom redu Marti-
83 no Lunghi st. (1530?-1600?), arhitekt S. Gi-
De Logu rolama dei Schiavoni, koji je radio, ne
21a,b,c znamo koliko, i na S. Maria in Vallicel-
Gurlitt la; a saradjivao je sa Della Portom na pal. dei Senato-
84 ri na Kapitolu. I uopće je zadržao u tragu učitelja
Della Porta, klasični smisao za mjeru i majestetičnu
De Logu težinu, što se vidi i na njegovom glavnom djelu pal.
22,a,b Borghese, teškom izvana, pa i u dvorištu, gdje
23a je sa loggiom zatvorio donju stranu cortila prema vrtu.
Loggia je velika i zračna, sa dvostrukim stupovima i sa
njom je stvoreno novo rješenjem nepoznato u ranijem vre-
menu.

I njegov unuk Martino Lunghi ml.
(1605-1656?) proslavio je svoju obitelj sa dva velika
djela: sa stubištem pal. Ruspoli-Caetani, a osobito sa
23b divnom crkvom S. Vicenzo e Anastasio,
u kojoj je rimski barok dobio jedinstveno djelo. Kao
neka izvajana skulptura ta je fasada prototip baroknog
"plastičnog tijela", punog dinamike i poleta prema gore.
Onih šest kolumna jedna iznad druge su jedinstven slučaj
i krasan primjer arhitekture sasvim nefunkcionalne,
ali apsolutno "funkcionalne" u
idejnom smislu riječi.

Od ostalih arhitekata tog doba spomenut ćemo i
Flaminia Ponzia (1575-1621), Lunghijeva su-
radnika u pal. Borghese i autora pal. Schiar-
24c ra-Colonna sa velikim baroknim portalom, ali
Gurlitt najveće ime ranog rimskog baroka je svakako
87

CARLO MADERNO (1556-1629),

učenik D. Fontane, svog strica, naslijedio je mnoge nje-
gove pothvate, a za svog života započeo je i dovršio
toliko radova, da prelaze mogućnost pregleda. Po značenju
i estetskoj vrijednosti njegova se arhitektura diže vrlo
visoko u historiji baroka.

De Logu Ona je, bez sumnje, u tragu Vignole i Giacona del-
26c la Porta. Dovoljno je Sv. Suzanu (1603) uporediti
sa Vignolinim nacrtom za Gesu. A ipak kod Maderne sve
je nekako više dovršeno i sistematizirano nekom geome-
trijskom ravnotežom dijelova. Ali možda ujedno i ohla-
djeno, usprkos nečeg što je sasvim novo: naglašenog
chiaroscura, koje nastaje naglašenom plastikom pročelja.

A nakon toga Maderna je dobio konkurs, radi kojeg je pobrao toliko slave i ujedno nevolje. To je konkurs za
Brinckm. dovršenje Sv. P e t r a. Svi su znatniji graditelji su-
39 djelovali, a kad je Maderna započeo morao se podvrći protureformatorskom programu: trebalo je produžiti jedan krak i kombinirati Michelangelov centralni prostor sa longitudinalnim principom bazilike. Time je učinjena prva velika pogreška, jer kad je trebalo izgraditi pročelje, arhitekt je morao koncipirati ga sasvim nisko:
De Logu inače bi se kupola, glavni momenat gradnje, sasvim pre-
27 a,b krila. Na taj je način došlo do onog teškog horizontalnog rješenja (45x114 m). Maderna je tu horizontalu poku-
Gurlitt šao izravnati sa dva prostrana zvonika, ali temelji ni-
139 su izdržali. Sve je ostalo kao nedovršeno djelo, koje ima bez sumnje svoju veličinu i snažan ritam, arh.elemenata, ali osjeća se ipak nešto što nije dato u jednom dahu kao jedinstvena kreacija od početka do kraja. Bernini je kasnije pokušao da ispravi što je mogao.

Od 1608-1612 bazilika Sv.Petra bila je gotova. Bili su veliki prigovori stručnjaka, kao i oduševljenje. Iz veće distance, cjelina sa kupolom dolazi, bez sumnje, više do izražaja, te se nedostaci toliko ne zapažaju, makar je genijalna Michelangelova zamisao s pročelja gledajući, potpuno anulirana: ona se može doživjeti samo otraga, sa strane apsida, gdje centralna gradjevina raste u svom jedinstvenom ritmu u visinu.

Naravno, Maderna nije kriv za to, on je radio pod
Brinckm. diktatom kardinalskog kolegija, kao što su uopće i u to
45 vrijeme arhitekti često bili ograničavani u svojoj stvaralačkoj mašti. A ipak je u manjim djelima Maderna imao prilike da ostavi vanredna ostvarenja, tako onu prekrasnu k u p o l u S. A n d r e a d e l l a V a l l e, jednu od najljepših u velikoj panorami Rima. I, napokon,
82-83 on je bio onaj, koji je zasnovao možda najljepšu, a sva-
Boehn kako najveću palaču rimskog baroka: p a l. B a r b e -
32 r i n i. Počeo je gradnju 1624 za Urbana VIII. i ne može se utvrditi što je zapravo njegovo u ovoj gradnji, jer je umro već 1629, a rad su nastavili Borromini i Bernini. Njegovi su po mišljenju de Logua, prostrani korpu-
Brinckm. si, ali kako je Borromini radio zapravo i za Madernu i
84 za Berninija, teško je utvrditi čije je što, ali svakako Berniniju treba zahvaliti za prve v e l i k e p r o s t o r n e s t u b e na lijevoj strani. Pa ipak može se već Maderni pripisivati upravo ono a k s i a l n o k o m p o n i r a n j e, o kome smo govorili kao o osnovnoj tendenci baroka. Veliki portik u prizemlju produbljuje se kroz tri niza kolumna, završava polukružnom konkom, iz koje se u istoj glavnoj osovini prelazi u oval i zatim dalje u vrtove. Sažimanje reprezentativnih prostora vidljivo je i u prvom katu. Ali ono što je glavno, što je čini se djelo Berninija, t o j e d u b o k o p o v l a č e n j e f a s a d e i z m e d j u k r i l a, i g r a v e l i k i h g r a d j e v n i h t i j e l a p o č i m a u b a r o k u.

Carlo Maderna završio je tako jednu epohu, razvijajući se uvijek u tradicionalnom tragu Giacoma della

Porta i Vignole bez revolucionarnih zahvata, koji su se javili sa slijedećom generacijom.

Bez tog revolucionarnog poleta radi u tim prvim decenijama još cijela jedna grupa arhitekata, koji se drže utrtih puteva i odbijaju maštovitu slobodu Berninija i Borrominija. To su u prvom redu

G.B. SORIA (1681-1651),

De Logu I koji slijedi Vignolu i Madernu, što je tako lijepo vid-
3ob ljivo u crkvi S. M a r i a d e l l a V i t t o r i a
26c (162o) ako je uporedimo sa sv. Suzanom u neposrednom njenom susjedstvu. Vidimo iste detalje i istu strogu i
31a hladnu dispoziciju i na S. C a r l o a i C a t i n a-
31b r i. A možda ništa nije karakterističnije za strogu klasiku ovog arhitekta od pročelja S. G r e g o r i a (1673) koji se iznad širokog stepeništa diže kao neka utjelovljena akademija. Sve je plošno i jasno u dispoziciji, bez chiaroscura i bez barokne dinamike.

Ima i kod ovih tradicionalista često neke osobite fantazije, kao kod V i c e n z a d e l l a G r e c a (? - iza 165o), koji je u neobičnim nesrazmjerima znao
31c dići pročelje Sv. D o m e n i c o e S i s t o, visoko i svakako opterećeno nekim deplasiranim ukrasima, ali s prekrasnim baroknim stepeništem, koja se razdvajaju i
32a opet spajaju. P a v l u M a r u c e l l i (1594-1649)
Gurlitt pripada glasoviti p a l. M a d a m a, jedan od naj-
1 ljepših u Rimu, kojega se fasada otvara iz piazze Navona u svoj jednostavnosti a opet i punoći njenih baroknih elemenata.

Vignoline se tradicije drži i veliki protivnik Berninija, A. Algardi, što je vidljivo u robustnoj i akademskoj fasadi S. I g n a z i a. Teški klasicizam Bologne očit je i u interieuru, koga je planirao Domenicchini, a izgradio O r a z i o G r a s s i (1583-1654). No posebno mjesto u razvoju rimskog baroka i stvarno kao prelazna pojava očituje se poznati barokni slikar

PIETRO DA CORTONA (1596-1669).

Njegova osnovna arhitektonska djela nastala su, naravno, ne u ovom razdoblju, nego u drugom, u vrijeme Berninija, ali po stilskim oznakama on se više oslanja na staru tradiciju, zato ga i spominjemo na ovom mjestu. Makar često vrlo nov i slobodan u komponiranju, Pietro da Cortona je uglavnom gradio na poznatim klasičnim elementima.

Gurlitt Njegovo prvo veliko djelo zamišljeno je već 1634-
154 16635. To je crkva SS.M a r t i n a e L u c a na Fo-
Brinckm. ru sa strogom koncepcijom grčkog križa ucrtanog u jed-
56 nu staru gradnju. Logika tog unutrašnjeg prostora je
118 jasna i čista. Pročelje pak ima prelomljenu onduliranu liniju (u centru), ali ipak smirenu i zatvorenu verti-

De Logu 35b kalnom mrežom pilastara. Iznad svega diže se bujna cortoneskna kupola.

35c,d Nakon što se 1647 konačno povratio u Rim, sagradio je Pietro da Cortona crkvu S. M a r i a d e l l a P a c e (1656-1657), u kojoj je do kraja razvio svoje ranije tendence. U donjem dijelu on je otvorio duboki polukružni trijem, a u gornjem ondulirao zidno platno. Sa strane dvije velike konkavne zavojnice opkoljuju malo pročelje i daju klasičan primjer baroknog raščlanjenja površine i suprotstavljanja zavojnica.

Gurlitt 156

De Logu 36a A S. M a r i a i n V i a L a t a (1658-1662) je opet klasična u sasvim drugom smislu s otvorenim pronaosom i loggiom s četiri klasične kolumne. Sve je teško i strogo. Baroknu igru linija smjenjuje, medjutim, igra svijetla i sjene. To su, naravno, samo glavna djela ovog slavnog freskiste, kojeg možemo smatrati zaista velikim arhitektom 17.vijeka, makar po svom stilu i duhu i ne spada medju "obnovitelje". Svoju slikarsku maštu znao je u arhitekturi da disciplinira,i učini je logičnom i jasnom.

36d
37b Imao je mnogo sljedbnika: Ferri, Fancelli, Contini, pa i A. G h e r a r d i, autora onih fantastičnih kupolnih prostora u kapelama u S. Maria in Trastevere i Sv.Cecilije u S.Carlo ai Catinari.

II. VISOKO BAROKNA ARHITEKTURA OBNOVITELJA

Prilazeći arhitekturi visokog baroka treba se saživiti sa njenim osnovnim pravilom, kojeg njeni teoretičari nisu formulirali, ali kojeg je Brinckmann izveo iz njene stilske historije: "P l a n i r a t i z n a č i p r o n a ć i n a j b o g a t i j e o b l i k e z a j e d n o s t a v n i g r a d j e v n i p r o g r a m". Time je, naravno, data samo osnovna estetska dispozicija, rezultati pak mogu se uočiti tek u nepristranom i doživljajnom kontaktu s tom arhitekturom,koja je označena s Berninijem i Borrominijem, kao s dvije tendence jednog te istog duha. Možda je zaista ova druga daljnja konzekvenca onog prvog, čista oslobodjena mašta koja se, tobože, riješila svake nužnosti i racionalnosti. To su dva studija jedne te iste težnje k slikovitom i fantastičnom, makar se i pokrivali s oprečnim principima: kod Berninija s izvjesnom konzervativnosti, kod Borrominija s radikalnim revolucionarstvom, koji prelazi preko svih zakona tradicije.

G. LORENZO BERNINI

veliki kipar baroka, ostao je zapravo kipar i u arhitekturi. Čak kad je i najstrožiji u svojim kreacijama (u kolonadi Sv.Petra, na pr.) on modelira plastično tijelo svojih gradjevina kao neku skulpturu modelirajući ujedno i prostor, kojeg ona zatvara ili okružuje. Ta njegova modelacija uvijek je strastvena i topla, upravo

senzualna, pa ipak nekako vedra u latinskom smislu ri-
ječi. Nema tu one teške i bolne grčevitosti nekih sje-
De Logu vernih baroknih arhitektura. Kao da se antikna vedrina
38 nije dala uništiti niti ovom visokom temperaturom barok-
ne religioznosti.

Berninijeva arhitektonska djelatnost počima bučno
Boehn i sjajno. U već spomenutom C i b o r i j u Sv. P e t r a
1o on je cijelom grandioznom prostoru visokorenesansne za-
misli suprotstavio ne m a s u ili s t a t i k u, nego
406/2 suštu i d e j u b a r o k a. To je ideja upravo utje-
lovljena u ovom neodredjenom prostoru malog hrama, vit-
kog i pokrenutog. Statici renesanse suprostavio je d i-
n a m i k u zavitih stupova. Tu nema, naravno, sklada,
a možda je i suvišno tražiti izmedju Ciborija i crkva
harmoniju kretanja i dekoracije, kad je sve sagradjeno
na a n t i t e z i, na suprostavljanju dvaju stilskih
principa. U samom centru katoličkog kulta javila se no-
va arhitektura, kao izraz nekih novih ili, točnije, po-
tenciranih težnja prema glorifikaciji i fastoznosti. Pa-
pinstvo Urbana VIII. točno je pronašlo svoj umjetnički
11 izraz.

De Logu Pa ipak Bernini tu svoju stilsku antitezu nije
39 grubo i mehanički bacio unutar dekoracije interieura,
on je znao usprkos svega uspostaviti dodir. U neposred-
noj okolini, na pilonima, on je sa nekoliko točaka mar-
kirao te dodire i formulirao prijelaze. To su u prvom
redu njegove L o g g i e sa svetim moćima, na kojima
je iskoristio antikne tordirane kolumne iz stare bazi-
like i tako je sve počelo da diše ipak nekim zajedni-
čkim ritmom. Te loggie su zapravo fine barokne skulpture,
koje u drugoj statičkoj situaciji preuzimlju motiv Ci-
borija.

Tako je počela ova velika djelatnost Berninija na
području arhitekture, djelatnost često podvrgnuta kri-
tici, pa i očito često na rubu neuspjeha, kako je to bi-
Boehn lo kod nesretne zamisli sa k a m p a n i l i m a P a n-
16 t h e o n a, koji su bili unakazili monumentalnu silhue-
tu antikne rotunde ("Orecchie d'asino), da budu konačno
srušeni. Uopće kao da Bernini nije imao sreće s tim svo-
jim malim baroknim kampanilima. G.1644. doživio je radi
njih pravu katastrofu, koja ga je stajala toliko jada:
kad je pokušao ponoviti onaj nesretni Madernin pothvat,
17 t.j. podići kampanile na pročelju Sv.Petra, pročelje je
18 opet popustilo. Ništa nije pomoglo, što su njegovi kam-
Gurlitt panili bili zaista barokni i mnogo lakši od Maderninih,
143 lijepe invencije, koje ne bi vjerojatno mnogo smetale
kupoli kao dominantnom motivu gradnje; gotovi lijevi
zvonik morao je uslijed intriga da bude srušen.

Berninijeva arhitektonska djelatnost vezana je
usko i za njegovu skulpturu, za f o n t a n e osobito,
gdje tendenca k sakrivanju tektonične uloge ide paralel-
Boehn no sa sve većim naglašavanjem figuralno-dekorativnog ele-
37 menta - da spomenemo samo klasičan primjer Fontane dei
38 Fiumi na piazza Navona.

Pravu i značajnu ulogu arhitekta odigrao je Ber-
32 nini na pal. Barberini, gdje je smijenio Bor-
rominija. On je proširio palaču produživši prema naprijed
krila, dok je centralno pročelje izveo u slikovitom ba-
roknom načinu. U unutrašnjosti je 1632.umjesto lijevih
Brinckm. zavojnih stepenica izveo prve rimske velike prostorne stube,
83 koje su tako postale jedan od
osnovnih arhitektonskih elemenata interieura. Isturanje
krila, medjutim, je svakako najbaroknija i najviše ber-
ninijevska invencija Berninija, s njim je palača dobila
lakoću i pokrenutost masa.

Nekoliko drugih rimskih palača zasnovao je i za-
počeo Bernini još za pontifikata Urbana VIII.; tako pal.
De Propagande fide, zapravo, samo proče-
lje prema Piazza di Spagna, kojeg je kasnije Borromini
De Logu nastavio. Izradio je nacrte i za pal. di Monte-
42 citorio (1650), sa konveksnim pročeljem u pentago-
Boehn nu, kojeg je kasnije C.Fontana dovršio: to je teška i
43 monotona zgrada s atikom iznad srednjeg dijela.

Vrhunac njegovog djelovanja kao arhitekta pada u
doba pontifikata Aleksandra VII.Chigi (1655-1667). Ono
53. započima s uredjenjem starih Porta del Popolo
(prilikom ulaska u grad Kraljice Kristine Švedske).
55 Radi na S. Tomasu u Castel Gandolfo, sa prekrasnom
kupolom upravo berninijevske lakoće. Crkva je u strogoj
formi grčkog križa. Drugi tip njegove centralne gradje-
56 vine je S. Maria Miracolosa u Ariccia
(naprama pal.Chigi), ustvari rotunda sa krilnim kolona-
dama, koje se prema centru smanjuju - prvi optički
"trik" Berninijev da bi pojačao dojam dubine. Kupola
je opet vitka iznutra i raščlanjena rebrima.

De Logu Ali možda najljepša Berninijeva sakralna invencija
44o je mala crkva S. Andrea al Quirinale,
1658, eliptičkog tlorisa, sa 9 kapela i sa divnim, makar
i nešto teškim pročeljem, koje se vjerojatno u ideji kon-
veksnog trijema oslanja na P.da Cortonu (S.M.della Pace
1656). Pročelje je klasično, ali sa suprostavljenom i-
grom krivulja. Iz istog je doba (1656-1667) prekrasna
Boehn Scala regia u Vatikanu, možda najveći njegov
46 gradjevno-tehnički problem, kojeg je on riješio s naj-
47 većim tehničkim uspjehom. Trebalo je u uskom, zatvorenom
Gurlitt prostoru, kojeg se nije moglo mijenjati ni proširivati
173 izgraditi raskošne stepenice u vatik.palaču. On je to
174 riješio sa dva paralelna traka, od kojih se donji širi,
suzuje prema platformi, a da bi dobio utisak većeg pro-
stora, Bernini je zidove flankirao s kolumnama, koje
se prema vrhu sve više približuju zidu i tako smanjuju
dojam sužavanja. Dojam kod ulaza čuva se tako tokom pe-
njanja i gubi se utisak zatvorenog tunela. To su ti e-
fekti scenskih prospekata, koje će i kasnije, na trgu,
Bernini s uspjehom primjenjivati. Naprotiv, tribunu na
De Logu stražnjoj fasadi S. Maria Maggiore nije Bernini izveo,
45b makar je njegova zamisao bila prekrasna, što se vidi iz
projekta. Niti u Parizu (1665) nije mogao uspjeti sa

45a,c Boehn 63 svojim projektom L o u v r a, makar koliko nacrti bili klasični, upravo u smislu tadanjeg francuskog klasičizma. (Chantelot: Journal de voyage du Bernini en France).

De Logu 45 Tek nakon povratka dovršio je izvedbu svog najvećeg djela, T r g a sv. P e t r a (1656-1667). Nebrojeno mnoštvo skica i nacrta pokazuje razvoj njegove misli, ali uvijek u smislu transverzalne elipse. Riješenje, koje je našao, nadilazi svojom genijalnošću sve ostale mogućnosti.

Trebalo je ispraviti utisak nesretne Madernine fasade, koja je bez tornjeva svojom širinom i sa horizontalom, koju je teška atika još više naglasila, bila vrlo Boehn 43 neprijatna. Vertikale nisu dolazile do izražaja, nedostajalo je monumentalnosti. Sa prospetičkim kvalitetama, prvog prostora, P i a z z a R e t t a, Bernini je te nedostatke ispravio, kolikogod je to bilo moguće.

Sam kosi teren, koji se uspinje, naglasio je tolik44 ko, da je fasada dobila mnogo na dojmu visine. Suzivši prostor hodnicima prema naprijed, a proširivši ih otraGurlitt 172 ga, postigao je da, uslijed perspektivne prevare pročelje izgleda uže no što jeste: oko, koje ne opaža proširivanje trga, i nehotično prenosi prednju užu širinu na pročelje samo. Osim toga malom visinom hodnika povećao je Bernini dojam visine pročelja, a sužavajući ih prema kraju, produbio je i tobože udaljio perspektivu, a time povećao opet dojam visine i monumentalnosti.

Na Piazza Retta nadovezuje se P i a z z a O b l i q u a, monumentalan prostor, zatvoren kolonadom od 254 ogromne kolumne dorske, 88 pilastra i 162 velika kipa iznad vijenca, bez atike. Oblik nije eliptičan, jer bi to onemogućilo jednak interkolumnij i jednaku debljinu stupova, nego se sastoji od 2 polukruga, kojih su središta udaljena izmedju sebe 5o m. Dimenzije su 196:142.

Dojam tog ogromnog 19 m visokog, ali otvorenog trijema sa 4 kolumne u dubini je upravo nevjerojatan, a monumentalnost je još veća uslijed čistoće i ekonomičnosti arhitektonskih oblika. Sve je sračunato na monumentalnu jednostavnost, koja će unutar sebe uzdići glavnu sliku, fasadu, kao monumentalnost još veću. Smrt Aleksandra VII. spriječila je dovršenje trećeg trijema, koji bi trg sprijeda zatvorio i omogućio nenadano i puno sagledanje cjeline prilikom pristupa.

Boehn 69 Za pontifikata ovog pape izradio je Bernini i k a t e d r u Sv. P e t r a ogromno i nespretno djelo, a za Inocenca XI. t a b e r n a k u l u kapeli Sv.Sakramenta, lijepo djelo zamišljeno kao klasični okrugli hram čistih i jednostavnih oblika.

Time, naravno, nije iscrpljeno mnoštvo njegovih većih i manjih radova na mnogim arhit.spomenicima Rima, na pal. Quirinala, Berberini i t.d. Osobito je velika

Gurlitt 171 šteta, što nije ostvaren njegov nacrt za p a l. O d e s c h a l c h i, koji bi bio možda najljepše njegovo profano djelo, a kojega je srednji trakt i onako postao kanonom (Gurlitt) za palaču kasnijeg baroka.

Donji dio shvaćen je kao postament (Sockel), a oba gornja kata vezana su visokim kompozitnim pilastrima; iznad malog vijenca stoji na konzolama veliki vijenac sa atikom u obliku balustrade, sa statuama. Na prvom katu su prozori s kolumnama na način pal.Farnese. Sa strane su niža i jednostavnija krila povučena sa strane. Na žalost, palača, ta divna i zaokružena cjelina, povećana je od 7 središnjih osovina na 23 od Vanvitellija i tako u svom djelovanju skoro potpuno uništena.

Što se može zaključiti iz ovog kratkog pregleda? Može se zaključiti da je Bernini bio velik arhitekt, jedan od najvećih u povijesti arhitekture, umjetnik velike mašte i obnovitelj, koji je udario svoj pečat cijeloj arhitekturi zrelog baroka. Smion i nov u svojim zamislima, velik matematičar u raspodjeli masa i oblika, ali uvijek u groznici unutrašnjeg baroknog uzbudjenja. Pa ipak, usprkos svemu tome, klasičan i jednostavan, kolikogod je to jedan barokni arhitekt mogao biti. A osobito je Bernini klasičan onda, kad je to potrebno bilo, kad je po estetskoj i društvenoj funkciji svog djela osjetio da takav mora biti, kao u kolonadi Piazza Obliqua. Kad je, medjutim, po toj funkciji osjetio da može i da mora pustiti maha svojoj mašti, on je to bez straha učinio, kao u Ciboriju sv.Petra. A to je upravo bilo u zakonitosti baroknog stila, kakvog je on shvaćao.

U baroku, medjutim, to nije uvijek tako bilo. Vidjet ćemo to osobito na umjetnosti

FRANCESCA BORROMINI (1599-1667)

sa Luganskog jezera. Imao je Borromini sasvim skroman i težak početak, kao pomoćnik Maderne i Berninija. Uz njih je radio subalterne poslove i izvodio detalje u Sv.Petru i na pal.Barberini. Kao klesar čini se da se familijarizirao sa kamenom materijom, i naučio da je savladava, da bi omogućio onaj polet mašte, koji je slobodan i kaprisima znao nadmašiti i samog Berninija.

Prvo poznato djelo s kojim se javlja u povijesti umjetnosti jest tipično njegovo, skoro anarhično ili, bolje, organizirano na tipično njegov način. Imao je već 4o g. kad je izgradio od 1638-1641 crkvu S. C a r l o a l l e q u a t t r o f o n t a n e, sa ovalnim tlorisom. Trebalo je tu malu crkvu dići do četvrte fontane znamenitog raskršća (od D.Fontane), a tlorisna zamisao sa konkavnim i konveksnim linijama odaje lirskog pjesnika, koji se igra sa svojim djelom. Ispred to ondulirane linije nalaze se stroge korintske kolumne, dok iz ovalne barokne kupole pada svijetlo. Upravo je nevjerojatno kakvim je uluzionističkim sredstvima Borromini stvorio

De Logu 47b
Gurlitt 147
De Logu 47a

dojam monumentalnog prostora (koji bi u stvarnosti sav mogao stati u jedan stub Michelangelove kupole). A taj
Gurlitt 146 isti prijelaz prema monumentalnom stvara on i na maloj fasadi dodanoj kasnije i dovršenoj u godini njegove smrti 1667. I tu se izmjenjuju dvije konkavne i jedna konveksna linija, a arh.elementi se nadovezuju jedan na drugog i penju prema vrhu. Nestalo je svake funkcionalnosti, a slikovita ljepota je postala jedini cilj i smisao djela. Čak i stvarni gradjevni elementi postaju ornamenat, a on ih - kao onih 8 kolumna - upotrebljava suvereno i slobodno bez imalo obzira na t e k t o n s k u i s t i n u i na stare kanone. Pa čak niti detalji nisu po kanonu radjeni, sve je izmijenjeno i nanovo izmišljeno. Prema toj nezaustavljivoj težnji prema inovaciji svi arhitekti od Vignole do Maderne su zapravo klasici. A to kao da je došlo u pravi čas, kad su stari oblici već bili počeli zamarati i publiku i poznavaoce. Bernini je već bio porušio prve zidove, ali tek Borromini kao da je imao smjelosti ići do kraja i stvoriti nov govor i nove elemente.

Gurlitt veli da ima malo djela u Evropi, koja na tako malom prostoru sadrže takvo mnoštvo ideja, novih
De Logu 47b zamisli, profila, ornamenata, a chiaroscuro je maksimalan, sjene su duboke i žive. Zvonik na strani daje lijep akcent cjelini, sa svojim konkavnim linijama, intiman isto tako kao i cijela ova mala tvorevina; kojoj po
46b strani treba dodati mali klaustar uz crkvu.

Nema stvari, na koju se Borromini nije odvažio:
49a dovoljno je pogledati zvonik S. A n d r e a d e l l e F r a t t e, tu čudnu kombinaciju oblika sasvim disparatnih medjusobno. Ili onaj poznati scenski efekat u
49c dvorištu p a l. S p a d a, gdje je stvorio utisak ogromne dubine smanjivši dimenzije prema izlazu.

Teško je na pr. zamisliti, da je već oko 1692 na-
Gurlitt 148 stala ona zaista settecenteskna fasada O r a t o r i j a d e i F i l i p p i n i, sva laka, a opet stroga u toj svojoj lakoći.

Isti problem uskog prostora, kao u S. Carlo alle
De Logu 53b 53a quatro fontane, riješio je Borromini još veličajnije u S. A g n e s e i n p i a z z a N a v o n a. Tu je kružni centar vjerojatno već njegov prethodnik C. R a i n a l d i okružio sa 4 velika polukružna prostora. Velika kupola daje crkvi prostranost i monumentalnost, što je postalo modelom baroknih crkava cijele Evrope. Središte fasade je uvučeno konkavnom linijom.

Od ostalih njegovih radova (pregradnja interieura S.Giovanni in Laterano, Collegio di Propaganda fide, Vila Falconieri u Frascati) izabrat ćemo najznačajnije
De Logu 50d djelo iz razdoblja oko 1660, S. I v o a l l a S a p i e n z a, crkvu koja je zatvorila zadnju, stražnju stranu dvorišta Univerziteta od G.della Porta. Zatvorila ga je konkavnom linijom podredivši se elementima samog

dvorišta, ali se već gore nastavlja suprotnom konveksnom linijom tambura u sretnom efektu. Crkvica je, naime, sagradjena na tlorisu, navodno, barberinske pčele, zapravo na trokutu, kojeg su strane rastvorene velikim ni-
Gurlitt šama, tako da kupola leži na šest korintskih pilastara.
150 Ivana je kupola zatvorena u "Sechspass", raščlanjena pilastrima i pokrita kamenim krovom. Nad njim se diže lanterna konkavnih linija sa šest parova kolumna, a iznad nje digao je Borromini spiralni završetak, koji bogato ukrašen kruni cijelu ovu baroknu fantaziju. Gledan sa ulaza u dvorište djelovanje ovog kompleksa je vanredno, a suprotstavljanje konkavnih i konveksnih površina, vuče naš pogled u vis, da ga onda spirala povuče i uzdigne još više prema ruži, koja hvata posljednje zrake sunca nad četvrti Piazze Navona (De Logu).

Borromini je umro uslijed samoubistva, a kako Gurlitt primjećuje, to objašnjava mnoge značajke njegovih arhitektura. Iz njih bez sumnje izbija izvjesna neuravnoteženost i želja za efektom, za uspjehom pod svaku cijenu. Toj želji nedostaje odmjerenosti i unutrašnjeg dostojanstva, ali iz nje izbija i snaga jednog autentičnog genija, koji s i l o m t r a ž i n o v o. To novo, medjutim, kao da je bilo u samom ovom stoljeću iscrpljeno, i Borromini je svoju silovitu težnju platio smrću.

III. EKLEKTIČNA ARHITEKTURA SEICENTA U RIMU

Pod tim ćemo naslovom obuhvatiti niz arhitekata, koji su kroz 17.vijek, a pretežno u njegovoj drugoj polovini, nastavili tendence ne samo Berninija, nego i ostalih nekih graditelja prve polovine vijeka, u prvom redu D.Fontane i Borrominija. Značajno je kod toga, da su se ekstremne settecenteskne konzekvence Borrominija ograničile u Rimu na vrlo uzak krug, a došle su do klasičnog izraza u Sardijevoj S. M a d d a l e n i. Klasična baza rimske tradicije tendirala je izvjesnom eklekticizmu sa najznačajnijim oslonom na Berninija. Značajna su u tom smislu oba Rainaldi. Najprije otac

GIROLAMO RAINALDI (1570-1655)

Bio je Girolamo zapravo učenik Dom.Fontane, te se na samom početku stoljeća razvija samostalno, a djelovao je osobito na Sjeveru: u Bologni, gdje je digao crkvu Sv. L u c i j e, možda još s oslonom na Tibaldija: širok srednji brod je flankiran nizom kapela, kao i u rimskim jezuitskim crkvama, ali bez transepta (1623). U Bologni prekrio je Girolamo svodom i srednju ladju Sv. Petronija (1626-1650), a radio je zatim u Modeni, Parmi, Piacenzi, pa opet niz radova u Rimu, gdje se pojavio opet oko 1650 sa p a l. P a m p h i l i na piazza Navona. No mnogo značajniji, zapravo četvrti po značenju arhitekt rimskog seicenta je sin mu

CARLO RAINALDI (1611-1691),

koji po stilu stoji nekako izmedju Berninija i Borromi-
nija, koji ga je naslijedio u gradnji S. A g n e s e
na p.Navona. Zamis ao i najveći dio te crkve pripada
Rainaldiju, koji je tu razvio ideju S.Maria di Loreto a
mnogo mašte i invencije, kao idealnu centralnu gradnju.
Gurlitt Njegova je široka i točno ritmizirana fasada dala glav-
164 ni naglasak ovoj lijepoj rimskoj piazzi, sa svojom kon-
165 kavnom linijom i visokim elementima kupole i zvonika,
dovršenih od Borrominija.

No možda još više dolazi do izražaja značenje
166 Carla Rainaldi u njegovu remek-djelu crkvi S. M a r i a
De Logu i n C a m p i t e l l i (1655-1667). Velika novost ovog
53 pročelja jesu kolumne, i to snažno izbačene, slobodno
stojeće kolumne, koje stvaraju duboki reljef i živu igru
chiaroscura kao kod P.da Cortone. To je snažna modela-
cija jednog novog plastičnog tijela, na kome istureni
elementi vijenaca i nadprozornika zasjenjuju zidno plat-
no i naglašavaju još više sažimanje prema središtu.Glav-
ni zabat je prelomljen opet na nov i sasvim originalan
Brinckm. način, ali u svemu se, u doba kad nastaje Borrominijev
80 S.Carlino, osjeća neka sasvim druga težnja prema monu-
mentalnosti i klasičnosti. U unutrašnjosti ponavlja se
ista stvar: prožimanje prostornog i plastičnog tijela.
Kolumne ulaze u prostor slobodno i, umjesto pilastera,
56 dominiraju interieurom, koji se prema kraju sužava. Ta
57 upotreba kolumna kao da preko P.da Cortone (S.S.Luca e
tb.II. Martina) potječe čak od Michelangela (S.Maria dei Ange-
li). Tloris je kompliciran: na grčki križ nastavlja se
u glavnoj osi kupolni prostor pun svijetla, oni su odi-
jeljeni "gurtama", koje nose 4 kolumne, a to se opet po-
navlja prema apsidi. Sve to odaje zrelu i slobodnu maštu
visokobaroknog arhitekta, koji se suvereno služi igrom
svijetla, kao i plastičnih tijela.

21 Iz nešto kasnijeg vremena, 1670, je pročelje S.
A n d r e a d e l l a V a l l e, koje opet razvija bo-
gatu igru kolumna, makar reljefnost, radi tada uske uli-
ce, nije mogla biti veća. U sasvim drugom smislu siste-
matizirao je obje crkve na ulazu u Rimu kod Porta del
Popolo. Od tog trga vode u grad tri ulice: Corso, Ripet-
De Logu ta i Babuino, a dijele ih S. M a r i a d e l M o n t e
52c S a n t o (interieur od Berninia) i S. M a r i a d e i
Brinckm. M i r a c o l i (interieur od C.Fontane), započete 1662.
178 Sa motivom naglašenih kupola na niskom tamburu i korint-
tb.III. skim trijemom, Rainaldi je dao lijep akcenat na ulasku
u vječni grad, dovršivši tako jednu sretnu urbanističku
situaciju.

Tako se kod Carla Rainaldi susreće smisao za rim-
De Logu sku nonumentalnost sa tipično baroknom maštom: možemo to
52b vidjeti lijepo na kontrastu klasične t r i b u n e S.M.
54c M a g g i o r e sa arhitekturom i fontanom v r s t a
52a u p a l. B o r g h e s e. Pa možda i u p a l. S a l-
v i a t i, primjerom lijepe i zrele profane arhitekture.

Možda upravo zato se ne može kod njega zanijekati izvjestan eklekticizam izmedju Maderne i Borrominija.

To je vrijeme oko polovine stoljeća kad nastaju
Gurlitt zrela, visokobarokna djela M.Lunghi mladjeg i S.S.Vincen-
167 zo e Anastasio i S.Antonio de Portoghesi, u kojima je
168 barokna sloboda oblikovanja došla do apsolutne punoće, kad Borromini i Bernini rade od 154o do šezdesetih godina svoja najveća ostvarenja. Nekoliko manjih imena dje-
De Logu luje u istom času: Antonio del Grande,
54a autor stražnjeg pročelja pal. Doria, odmjerenog i strogog, i poznate Galerije Colonna, koju je radio sa Girolamom
54b Fontana. Ovaj sam je graditelj one teške i ružne fasade katedrale u Frascati, kojoj su kasnije dodani zvonici. To je, bez sumnje, već degeneracija baroka, ali to niti iz daleka ne znači da su time na kraju seicenta iscrpljene njegove mogućnosti. Njega ne iscrpljuje čak ni

CARLO FONTANA (1634-1714),

koji, prema Munozu, spaja snagu Berninija sa smjelošću
Brinckm. Borrominija. Pored manjih djela kao što je kap. Ci-
54 bo u S.M.del Popolo (pr.1683) u obliku grčkog križa sa parovima kolumna od crvenog jaspisa (klasičan mali
De Logu centralni prostor, čist u svojoj strukturalnoj jedno-
55c stavnosti) glavno njegovo djelo je fasada S. Marcello al Corso (1683), u tragu Rainaldija, sa konkavnom linijom, dok će nam primjer ovog prezrelog
55b rimskog baroka pokazati unutrašnjost S. Apostoli, koja bez velike mašte varira poznati nam tip rimske jezuitske crkve, kao što i njegove rimske palače variraju već utvrdjene tipove (p.Bolognetti, Grimani, Capponi u Firenzi i dr.).

Gurlitt Medju sljedbenicima Berninijeve škole ističe se
178 još u ovom stoljeću obitelj de Rossi, Najstariji Giov. Ant. de Rossi (1616-1695) kojeg glavno djelo je Pal. Altieri (kod Gesù) sa širokim baroknim dvorištem, zatim Astalli-Muti- Carpegna, Bussi, crkva S.Pantaleone. Domenico de Rossi gradio je S. Silvestro in Capite, dok je Mattia de Rossi (1637-1645) bio ljubimac
De Logu Berninija, autor onog pal. Bonaparte na uglu
55a piazze Venezia i Corsa, koji se oslanja na Rainaldijevu šemu pal. Salviati.

57a,b Sa njima, pa sa A. Pozzom (1642-17o9) velikim slikarom, svršava seicente. Njegovi su nacrti za lateransku baziliku i ukras u S. Ignazio, gdje je na iluzionističkom prospektu svoda islikao svoje freske, iz-
Gurlitt radio nacrte za kor, za oltar L. Gonzage
192 i onaj famozni oltar Sv. Ignacija u Gesù. Taj
193 je oltar nastao oko 17oo, kao i drugi glasoviti Ol-
194 tar Navještenja u S.Ignazio od T.Valle i

De Logu 56a F.Bracci, koji ima borrominijevsku krunu na vrhu. Pozzo je, osim toga, izradio nacrt za jednu od najljepših naših baroknih fasada u Dubrovniku, za fasadu c r k v e J e z u i t a, koja ponavlja u našem kamenu najljepšu tradiciju rimskog seicenta.

IV.ARHITEKTURA SETTECENTA U RIMU

No niti u ovom rokoko-stoljeću nije u Rimu mogla ugasnuti ova neuporediva težnja prema monumentalnim oblicima. Dapače možemo reći, da je laka arhitektura u tragu Borrominija došla do izražaja samo u manjem broju radova; eklekticizam 17.v., koji je već bio rodio C.
55d Fontanu, tako teškog i trijeznog čak u arhitekturi kakve fontane (pal.Massimo), sada je proizveo klasicizam jednog Galileia. Pa ipak, slika ovog stoljeća je bogata i široka, a nekoliko velikih imena radi u Rimu i dovršava fizionomiju grada.

Brinckm. 115 U prvom redu, kao klasično produženje najčišćih Borrominijevih fasada, treba istaći p r o č e l j e S. M a g d a l e n e, koje je 1716 dovršio G i u s e p p e S a r d i (radi od 171o-174o). M.Reymond prvi je potvrdio da tu nastaje čisti stil rokokoa, pokrenut i odmjeren, bez suvišnih nagomilavanja motiva. Može se, dakle, bez rezerve utvrditi, da se rokoko radja u Rimu autohtono iz samog Seicenta, makar to pročelje ostalo i izolirano u samom Rimu, pretežno klasičnom i u novom vijeku.

U profanoj arhitekturi tip palače u liniji Borromini-Rainaldi-M.de Rossi razvija se do prekrasnog primjerka kasnog seicenta sa arhitektom

GABRIELE VALVASSORI,

De Logu 58b koji je dovršio glavnu fasadu p a l. D o r i a P a m p h i l i (oko 1696). Prema Corsu nalazi se lijepi barokni kortile sa toskanskim kolumnama i sa fantastično koncipiranim prozorima u katu. Vanjska fasada je raskošna, a ipak strogo barokna, možda najljepša u Rimu. Vrata, prozori i balkoni vezani su u jedinstvenoj igri na površini zida. Drugu fasadu gradio je mnogo kasnije P a o l o A m a t i. Svi su oblici (konzole, vijenci, kolumne) novi i izmišljeni s jedinim ciljem postići novu i originalnu slikovitost i igru sjena, tako karakterističnu za umjetnost visokog baroka. Nijedna kasnija palača, a najmanje p a l. C o l o n n a od Micchetti-Posi, oko 173o, nije dostigla otmjenu i laku ljepotu Valvassorijeva djela.

Gurlitt 181 U ovo doba visokog baroka na poč.18.vijeka spada i djelo koje je, posredno, proizašlo iz škole Carla Fontane: S k a l i n a t a S. T r i n i t a d e i M o n t i. Njen glavni arhitekt i stvaralac je Alles-

sandro S p e c c h i, već prije poznat kao konstruktor P o r t o d i R i p e t t a (17o4), kod S.Girolamo de Schiavoni. Ovdje izmedju piazze di Spagna i crkve S.Trinita na Minciu, on je, u zajednici sa F r a n c e s c o m d e S a n c t i, stvorio jedan od najljepših ansambla bez velikih sredstava, sa jednostavnom idejom baroknih stepenica što se rašljaju i opet spajaju. Polazeći od "Barcaccie" P.Berninija, te stepenice otvaraju nam se široko prema visini, na kojoj crkva i obelisk označuju cilj i glavnu osovinu.

No druga i glavna linija rimskog 18.vijeka je ona k l a s i č n a, m o n u m e n t a l n a u m j e t n o s t G a l i l e i a i F u g e, obih Toskanaca, vjernijih tradiciji, pozvanih od Toskanca Klementa XII (1734o-174o). Prvi od njih je

ALESSANDRO GALILEI (1691-1737),

De Logu 59a koji je nekoliko godina bio u Engleskoj i vjerojatno podlegao utjecaju klasicizma Ch.Wrena i John Venbrugha. Vidi se to na najvećem njegovom djelu: f a s a d i S. G i o v a n i i n L a t e r a n o (1734) sa kojom je postavio moćnu protutežu borrominijevskoj slobodi. "Veliki red" pilastera i polukolumna počiva na visokim postamentima i veže oba kata, okrunjen teškom trabeacijom i atikom s balustradom i skulpturama. A ipak je ta težina olakšana dubokim otvorima loggie i vratiju; i upravo u tome je njena osobitost i njena velika, ozbiljna ljepota.

Naprotiv, njegovo drugo značajno djelo, f a s a-
59c d a S. G i o v a n n i d e i F i o r e n t i n i (1734), za koju su Michelangelovi planovi bili zagubljeni, nije donijela ništa novog: to je uobičajena shema Vignola - Maderna - C.Rainaldi, samo što je još teža i majestetičnija od Rainaldijevog S.Andrea della Valle. U njoj, kao i u k a p. C o r s i n i (S.Giov. in Laterano) on je sasvim u tragu tradicije. Njegova rana smrt prekinula ga je u punom razvitku. Zato je mnogo dublji trag u rimskom tlu ostavio njegov nešto mladji suvremenik

FERDINANDO FUGA (1699-1781),

koji je proistekao iz škole Fogginija u Firenzi. Pozvan
6ob Gurlitt 211 je u Rim od istog pape Klementa XII da radi sa Specchiom na preuredjenju kompleksa na Quirinalu i tu je nastala prekrasna p a l a č a d e l l a C o n s u l t a (1739), sa zrelim i odmjerenim baroknim pročeljem. Najljepše na njemu jesu, pored snažno isturenih nadprozornika, r a z m j e r i. Zgrada je sa jednim katom pružila na trgu Quirinala, široka i relativno niska, ali oživljena baroknom dekoracijom.

Pored mnogih manje važnih djela, kao p a l. B o-
212 De Logu 61 l o g n e t t i - C e n c i (1746), u kome kao da je varirao isti motiv, dao je Fugo u p a l. C o r s i n i

djelo mnogo hladnije sa firentinski jednostavnim okvirima. No medju najljepše arhitekture kasnog baroka spa-
6oo da njegovo pročelje S. Maria Maggiore, možda najljepša u cijelom Rimu. Bazilika je već prije bila opkoljena renesansnim i baroknim plaštem, a sada je izmedju dva stambena krila Fuga zatvorio fasadu sa divnom i slikovitom igrom svijetla i sjene. U drugom katu loggia je otvorila tri velika i duboka otvora, kruna je sasvim mala, uglavnom balustrada završava pročelje i povezuje ga sa pokrajnim zgradama. U prizemlju pet ulaza razrješava potpuno zidno platno, tako da se cijelo pročelje zapravo sastoji od pilastara i polukolumna.

Njegovo djelovanje proteglo se do kraja baroka, sa mnoštvom radova u Rimu i Napulju. G.1575 pretvorio je u eliptični tloris crkvu S. Maria della Morte u Rimu, u Napulju 178o. pročelje Girolomini, Albergo dei Poveri i.t.d.

Albergo dei Poveri dovršio je, medjutim, Vanvitelli, koga ćemo sresti u Napulju. Od njegovih suvremenika treba još istaći Gaetana Chiaveri (1689-177o), koji je radio u Poljskoj i u Rusiji,
Gurlitt a u Dresdenu bio dvorski arhitekt Augusta III, gdje je
213 izgradio kasnobaroknu dvorsku crkvu.(1738).
De Logu Rimski elementi miješaju se sa nekim novim, rokoko utje-
62 cajima (dvorska kap. u Versaillesu od Mansarta). Oba kraja su polukružna, sa emporama za dvor i sa karakterom jedne petobrodne crkve. Sve je puno poleta i vitkosti i na exterieure, sa berninijevskim tornjem i Valvassorovim prozorima i Fuginim balustradama: jedno od najljepših talijanskih ostvarenja s one strane Alpa.

Vidimo, dakle, da upravo polovinom 18.v.t.zv. kasni barok dozrijeva u svoj širini prekrasnim djelima. U samom Rimu gradi

DOMENICO GREGORINI (17oo-1777)

De Logu fasadu S. Croce in Gerusaleme (1744),
63 elegantnu u njenoj onduliranoj liniji borrominijevskog
Gurlitt duha. Veliki red drži raskošnu trabeaciju s balustradom
214 i kipovima.

432/1

Ili, da spomenemo u velikom parku od A. Noeli,
215 onu tešku i sumornu villu Albani od Carla Marchioni (17o4-178o), svu pretrpanu baroknom dekoracijom. To je barok iznad kojeg više nema razvitka u istom pravcu, koji sam po sebi traži prijelaz prema klasičnoj čistoći. Značajno je, medjutim, da rimski barok ne zamire u nekom decrescendu, nego sa velikim i slavnim djelom kao što je Fontana di Trevi (1735-1762). Njen model jest doduše iz 1733, ali njena se izvedba protegla do smrti autora Nicole Salvia (1699-1771). Ta velika triumfalna "izložba"

baroka može izazvati mnoge naše prigovore, ali - kako Gurlitt primjećuje - teško se može stvoriti fontana tako snažnog utiska, komponirana sigurno kao od jednog rutiniranog scenografa, koji sve elemente veže u lijepu cjelinu.

V. ARHITEKTURA SREDNJE ITALIJE IZVAN RIMA

Vidjeli smo, kako su se sve osnovne snage koncentrirale u Rimu, i to ne samo iz srednje, nego i iz cijele Italije. U seicentu osobito, cijela zemlja prihvaća zračenje, koje dolazi iz Rima: neocinquecentizam od Vignole do Maderne, revoluciju Berninija i Borrominija. Jedino je Sjever aktivan uvijek, ali više u eksportu talenata, nego li u oblikovnoj snazi. Žarište, koje oblikuje stilove i strujanja, ostač je, medjutim, još uvijek sam Rim.

T o s k a n a je u seicentu ne toliko pasivna, koliko konzervativna, makar je i rodila velike arhitekte, kao što su bili Galilei i Fuga. Borrominijeve konzekvence je sasvim odbila. Svi kaprisi rimskog seicenta preplavili su Evropu, ali ne Toskanu: ona je zadržala renesansno pročelje crkve i palače na liniji Brunelleschi - Alberti - Michelangelo. Sve to, naravno, otežava u dekoru i nagomilavanju elemenata, no grad zadržava cjelovitu fizionomiju, bez naglih skokova, u kontinuiranom razvitku tradicije. Sve se samo reelaborira i nadovezuje.

Arhitektura manirizma nakon Michelangelova odlaska iz Firenze, je zaista prelazna, bez mnogo invencije i ljepote: Vasari (Uffizi) Amanati (Pitti, S.Trinità). Na njih se izravno nadovezuje B. B u o n t a l e n t i (1536-1608). Njegov konzervativan način vidjet ćemo iz modela za p r o č e l j e S. M a r i a d e l F i o r e (1586). Koliko je sve to, u cjelini i u dekoru, zaostalo za Rimom! Pa čak i u vrtnim fantazijama on je umjeren, kao i u svim mnogobrojnim svojim radovima. Cio niz imena veže se upravo za njega, kao suradnici ili učenici: S a n t i d i T i t o, L u d. C i g o l i, G.B. C a c c i n i, a osobito M a t t e o N i g e t t i (1560-1649), prvi zapravo arhitekt firentinskog 16.vijeka.

Gurlitt 99
De Logu II.6a

Kakav je, taj seicento možemo vidjeti na M e d i c e j s k o j k a p e l i u S. Lorenzu, glomaznoj gradnji izvana, a iznutra bogatoj mramorima, ali ružnoj u svom tom bogatstvu. No mnogo se više Nigetti približuje rimskim tendencama u svom zaista baroknom S. G a e t a n u (1604-1648), kojeg je radio zajedno sa G h e r a r d o m S i l v a n i (1579-1685). Osjećaju se na tom pročelju ipak mnoge konzervativne težnje prema tradiciji. Pa ipak barok je tu već ostvaren u punom smislu riječi. Kao što je ostvaren i u od njega započetom S a n F i r e n z e (1600-1770), kojeg su dovršili: lijevo krilo F. R u g g e r i 1725., desno i centar Z a n o b i d e l R o s s o (1725-1775), dakle mnogo

7 8a nasl. 9b

kasnije. I upravo to djelo, koje obuhvaća skoro dva vijeka firentinskog baroka, pokazuje, usprkos fantastičnih kruna na krilima i sasvim nove kompozicije, izvjesnu klasičnu ravnotežu i čak istaknute klasične elemente, što je firentinskoj arhitekturi ostalo svojstveno do kraja.

A usto, ono što označuje izvjesnu labilnost stila, javljaju se i utrirane barokne tendence, kao kod G.B. F o g g i n i j a, autora kap. Feroni u Annunziati. No to su već utjecaji Rima što su prevagnuli. I Toskana, kao Marche i Umbrija, ulazi, osobito u 18.v., potpuno u baroknu arhitekturu s mnogim gradnjama, koje ponegdje naglo i neugodno narušavaju skladne cjeline ovih sredovječnih i renesansnih ansambla. Srećom u Perugi p a l. G a l e n g o stoji sasvim po strani sa svojom masivnom tjelesnošću, kao da je saliven od željeza. Njega je po nacrtu B. Bianchija sagradio P. C a r a t t o l i (1748-1758.

VI. ARHITEKTURA NA JUGU ITALIJE

Isprva toskanski manirizam u kiparstvu (P.Bernini, M.Naccherino), i neocinquecentizam romaniziranog Lombardjanina D. Fontane u arhitekturi, označuju stanje na početku 17. v. Jedan drugi doseljeni Lombardjanin odredio je daljnju sudbinu napuljskog baroka u ovom stoljeću. To je

COSIMO FONZAGO (1591-1678)

Ostavio je on trag svoje djelatnosti i kod kuće u
Gurlitt 175 Bergamu, pa i u Rimu, ali u Napulju zasjenio je sve lokalne arhitekte (G.B. Cavagni, Fr.Grimaldi, autora kap.S. Genaro i druge). Možda je prvo njegovo veće djelo u Napulju S. F e r n a n d o (1628), ali tipičan je u rekonstrukciji S. M a r t i n a, gdje se vidi njegova tendenca: zapanjiti raskošnim dekorom i osobito bogatstvom
De Logu II,14 mramora. A isto tako u k a t. u M o n t e c a s s i n o, koju je on sasvim rekonstruirao, može se vidjeti to isto: sve je nemirno od boja i dekora, makar je prostor ugodan i lijep, tako da je ostao uzorom za barokni interieur u napuljskom području. No možda najharmo-
Gurlitt 176 ničnije djelo Fonzage je pročelje S a p i e n z e, oblikovano kao loggia sa tri luka i dva prostrana ulaza sa balustradom iznad trabeacije.

Settecento je u Napulju dominiran od Vanvitellija, kao što je seicento od Fonzage. Ali prijelaz na novo stoljeće označuje prije toga jedan poznati i zaista velik slikar, S o l i m e n a, koji je takodjer djelovao kao arhitekt, ali značajniji je po tome, što je izučio dva značajna graditelja 18.vijeka: F e r d i n a n d a S a n f e l i c e (1675-1750) i N u c l e r i a V a c c a r o (1681), koji su u prvoj polovini podigli mnoštvo zgrada i crkava.

LUIGI VANVITELLI (17oo-1773)

je zapravo sin holandskog slikara Van Witela, a, čini se, učenik Carla Fontane. Makar se ponekad inspirirao na djelima Berninija i Borominija, on se ipak vraća nekom klasicizmu, koji je ponekad težak, ali uvijek monumentalan i snažan. Radio je u Rimu na sv. Petru, S.Maria degli Angeli, u Anconi (obala i Lazaret), u Loretu, Urbinu, Sieni, a kad je polovinom stoljeća došao u Napulj, izgradio je piazza Dante (1757-1765), S. Marcelino, S. Annunziata, pal. Doria D'Angri. (De Logu II. 2o) Možda je S. Annunziata, od svih tih djela najinteresantnija po novom smještaju kupole unutar longitudinalne crkve.

No najveće njegovo djelo uopće i jedno od najvećih u Evropi tog doba, je kralj. palača u Caserti, (Gurlitt 217) zbog koje je i bio pozvan u Napulj od Carla Burbonskog. Ogromna zgrada (25o m) stvorena je kao u jednom dahu i potezu od umjetnika, koji je usred rokokoa i poslije Borrominija, osjetio veličinu širokih i mirnih klasičnih koncepcija. Kraljevska majestetičnost exterieura riješena je jednostavnim sredstvima "visokog reda" i naglašenih horizontala. U unutrašnjosti ogromna prostranost stubišta, koja se u dva traka penje prema velikom i zračnom oktogonu u prvom katu, je jedno (De Logu 18a 16 18b 19) od najmonumentalnijih stubišta uopće. Ali, treba tu palaču zamisliti unutar onog nepreglednog kompleksa voda, šumica, fontana i vodoskoka, koji je Vanvitelli stvorio kao jedinstveni organizam.

Tako je i ovdje, slično kao sa fontanom Trevi u Rimu, i čak u isto vrijeme (1763), barok završio jednom slavnom cjelinom, vrlo kompleksnom, ali ujedno i vrlo strogom u koncepciji i u dijelovima. Nema možda gracije Versaillesa i bujne ljepote mnogih sjevernih rezidenca tog doba, ali, u blizini Rima, zar je moglo biti drugačije?

Malo podalje od Rima, još više na jugu, moglo je začudo nastati nešto drugo: ona neobična arhitektura Apulije, bizarna i nedisciplinirana, ali laka i svijetla, poznata pod imenom "barocco di Lecce". Njen centar je grad Lecce, kojeg je Gregorivius nazvao Firenzom rokokoa, a kojoj su mnogi pjevali zanosne pohvale, kao Bourget, a drugi ga "znalački" kritizirali. Jedna od najljepših cjelina barokne Italije ostaje Lecce u svakom slučaju, a nastao je pod složenim uplivom Rima, a osobito Borrominija, te španjolske arhitekture (plateresco i churriguerizam) samo što je bjelina kamena dala cijelom kompleksu neobičnu lakoću i ljepotu.

U ranom seicentu nalazimo crkvu Sv. Irene (od P.Bacchisia) i crkvu celestinaca Le Grazie, 16o6., crkvu delle Scalze (od M.Colutia), 173o; sa njima se još nalazimo usred tradicionalne šeme ranog baroka: Vignola-della Porta.

Drugo razdoblje počima sa zanimljivim graditeljem

GIUSEPPE ZIMBALO,

De Logu 21a lo Zingarello, i to sa proširenjem katedrale i njenog zvonika, gdje se već u punom omjeru javlja tipična arhitektura apulijskog baroka. Njegova

21b je još Prefektura u Lecce, lijepa dugačka zgrada sa fantastičnim okvirima prozora, koje je teško zamisliti bez izravnog ili neizravnog španjolskog üpliva. Njegove su još crkve S. Angelo, 1663. i S. Chiara, 1607.

U tom istom je načinu nastavio rad njegov učenik Giuseppe Cino sa crkvom delle Alcanterine, Seminarom (1694-1709) i crkvom del Sacramento (1793).

U trećem razdoblju ovog osebujnog rokokoa nastaju palače: Castriota, Palmieri, Tresca, Arh. Achille Carducci i Cesare Boffeli dižu "pantheon lecceanskog baroka", S. Matteo.

To se nastavilo i u 17.v. sa pal. Imperiali u Manduriі (1720), crkvom u Martina Franca (1780), u Maglie, u kat. u Francavilla.- U Lecce crkva SS. Nicolo e Cataldo, 1716, je možda daljnji, makar i površinski razvitak te bizarne arhitektu[illegible]

Na Siciliji susrećemo u baroknim stoljećima takodjer ovaj teški i često neukusni španjolski utjecaj, koji je tako vratila Italiji preuzeti zajam. No odjeci Madrida, Seville, Salamanke ne prelaze 17.vijek, jer je uskoro Sicilija dala dva velika arhitekta:

De Logu II 30a Juvaru, koji je emigrirao u Piemont i stvorio od njega područje za svoju graditeljsku maštu; drugi je otkriven tek u novije doba i ocijenjen. To je

G.B.VACCARINI (1702-1768),

De Logu 22 graditelj settecenteskne Catanie. G.1693 potres je bio sravnio sa zemljom ovaj grad, a slijedeće stoljeće ga je iz temelja podiglo. Bilo je to upravo doba, kad je novi stil u Rimu već dosegao svoj vrhunac. Vaccarini je došao iz Rima i upravo njemu treba zahvaliti što se sa snažnom klasikom zrelog baroka suprostavio lakom rokokou, kao i churriguerizmu Španjolske. Možda najljepše njegovo djelo je fasada katedrale u Cataniji sa vanrednim skladom strogih kolumna i proizvoljnih visokobaroknih elemenata.

U Siracusi settecento je ostavio divnu

25 katedralu (1757) od Pompea Picarella (1669-1746), na pročelju koje moćan polet stupova nosi izlomljenu baroknu trabeaciju, zapravo ju baca visoko iznad uobičajene visine. Ono što je od potreba

preostalo po ostalim gradovima Sicilije (u Messini, Palermu, Trapano) daje blistavu sliku života u 18.v.osobito u Palermu.

VII. ARHITEKTURA U PIEMONTU

Piemonteški vojvode su u baroknom 17.v. razvili u svom centru, Turinu, djelatnost svojstvenu svim kneževskim dvorovima. Niz dvorskih graditelja smjenjuju se na dvoru: A s c a n i o V i t t o z z i, C a r l o d i C a s t e l l a m o n t e (+1639/40). Ovoga je nastavio Amedeo Castellamonte do svoje smrti 1683. Niz velikih gradnja dovršen je, odn. započet od njih, u prvom redu kralj.palača, dvor u Moncalieri, Agliè, Venaria. Zatim su tu B a r o n c e l l i i L a n f r a n c h i, koji je digao crkve:Vizitacije 1661., S.Rocco 1667., baziliku SS.Maurizio e Lazaro, i t.d. To je već barok u punom jeku.

Ali u kasnom seicentu došao je u Torino graditelj, možda najoriginalniji nakon Berninija i Borrominija. To je teatinac

Gurlitt 182 GUARINO GUARINI (1614-1683),

izobražen na arhitekturi juga i na Borrominiju, ali koji je tek u Piemontu, u službi dvora, mogao od 1674 razviti svoje umijeće. Radio je prije toga u rodnom gradu Modeni, Vicenzi, a osobito u Messini, gdje nam njegov S. G r e g o r i o pruža primjer upravo južnjačke, španjolske slobode oblikovanja. No sloboda, kao što je poznato, nije nikad dovoljna da sama po sebi stvori umjetničko djelo, pa tako i ovdje sigurno nedostaju mnogi uvjeti za to, pa ipak: neobuzdana fantazija, koja tu dolazi do izražaja makar se kosi s tolikim zakonima ukusa i tradicije, ostat će u našem sjećanju kao jedan osebujan i značajan momenat.

Gurlitt 183 Brinckm. 93 Došavši u Turin, čini se da je prvo njegovo djelo A c c a d e m i a d e l l e S c i e n z e 1678. a zatim velika p a l a č a C a r i g n a n o, 1680. Usprkos ružnom materijalu pečene zemlje, linija pročelja i osebujna invencija prozora daje ovoj zgradi ljepotu prave seicenteskne arhitekture, s oslonom na Borrominija.

Od sakralnih gradnja izgradio je Guarini u Turinu niz crkava odn.kapela centralnog tipa sa složenim tlorisom i kupolom, koje spadaju medju najljepša ostvarenja ove vrste. U njima je prešao na posljednje konzekvence te težnje, adekvatne onim Borrominijevim u S.Ivo. To su težnje k prožimanju prostornih tijela kao i plastičnih tijela, te prostornih tijela medjusobno i plastičnih tijela medjusobno. Pa ipak, u svom djelu Architettura civile (1737,Torino), kojeg je gradio na Vitruviju, Paladiju i Vignoli, on piše: "L'Archittettura pero pensa alla sodeza dell'opera, onde non puo liberamente fare quanto la Prospettiva invetarsi".

Brinckm. K a p. S. S i n d o n e u katedrali (1657-1694)
64 kao grobnica savojske kuće je kružna gradnja, kojoj tam-
65 bur počiva na složenoj konstrukciji, a iznad njega diže
se složena kupola rastvorena mnogim ovalnim prozorima.
Tambur je opet rastvoren velikim prozorima, tako da su
svi oblici i linije, povezani u fantaziju, za koju je
teško otkriti konstruktivnu šemu. A ipak je Quarini tu
fantaziju zasnovao sa šestarom i trokutom u ruci, ili
točnije s matematikom. Spajanje i prožimanje prostora
i oblika možemo zamjetiti već na samom tlorisu. No pro-
storna predodžba toliko je komplicirana, da je teško za-
misliti je bez vizuelnog doživljaja. Kako je, pak, te-
Gurlitt ško vizuelni doživljaj prevesti u apstraktnu geometrij-
185 sku šemu, možemo utvrditi ako pogledamo, koliko se Gur-
Brinckm. littov snimak tlorisa drugog Guarinijevog sakralnog
67 ovala, S. L o r e n z a, razlikuje od snimka Brinckmann-
ovog.

S. Lorenzo je gradjen 1663-1687 kao divna i slože-
na inscenacija, složenih prostora, koji se prožimlju,
i složenih svijetala, koja prodiru iz kapelica u kape-
lice. Ove se otvaraju svuda s igrom konveksnih i konkav-
nih linija jedne složene zvijezde. Kupola počiva na
De Logu četiri vani isturena luka, a sastavljena je od 16 reba-
28a ra, koja se križaju i tvore divnu zvijezdu sa svijetlom
lanternom u sredini. Teško je zamisliti ovu prostornu
predodžbu, do koje je razvoj baroka doveo graditelje, o-
slobodivši ih pravila i stega.

Guarini, fratar teatinskog reda i mističar, koji
se mnogo bavio astrologijom, stvarao je u toj svojoj upa-
ljenoj mašti ove mistične prostore s najrazličitijim
kombinacijama rasvjete i ugodjaja. Tu je arhitektura već
potpuno ovladana idejom ili emocijom, koje dominiraju
svime: i tehnikom i dekorativno-arhitektonskom tradici-
jom. Arhitekt se upravo igra oblicima (prostora i tije-
la), kao nedostiživ virtuoz gradi s njima kombinacije,
koje je teško predodžbom slijediti. A upravo to je po-
sljednja konzekvenca tal. baroka.

U nacrtu za S. F i l i p p o N e r r i u Casale,
Brinckm. vidjet ćemo i daljnje, još šire kompliciranje prostora,
78 a isto tako u trećoj velikoj gradnji, u Turinu, u S.
Gurlitt M a r i a C o n s o l a t a (1679), koju je dovršio
186 Juvara. Ona predstavlja ne toliko prožimanje, koliko
miješanje, n e o r g a n s k o a d i r a n j e p r o-
s t o r a: najprije jedan oval razdijeljen sa šest jakih
pilastara, drugi je šesterokut sa kupolom i pet dubo-
kih, kasnije rasvijetljenih kapela, kojima je ugodjaj
sračunat na mističnu polutamu. Pa ipak, to nije jedin-
stven prostor, niti jedinstvena kreacija. To su oscilaci-
je i eksperimenti neobuzdane težnje prema novome. One
su logičan nastavak istih tendenca, koje su u Rimu preki-
nute smrću Borrominijevom, a možda kod Guarinija po-
tencirane u dodiru sa arhitekturom Francuske i Španjol-
ske.

U Piemontu, Guarinija je uskoro naslijedio jedan umjetnik, koji je došao iz južnog arhitektonskog kompleksa, ali se kretao, začudo, u sasvim protivnom duhovnom ambijentu: prema trijeznosti, odmjerenosti i klasičnosti, te koji će upravo po tim svojim kvalitetama postati slavan u cijeloj Evropi. To je

FILIPPO JUVARA (1685-1735)

iz Messine, kojeg je vojvoda Savojski, kad je postao vladarom i obih Sicilija, pozvao i zaposlio u Turinu. Njegov dolazak usred ambijenta, u kome je degenerirala Guarinijeva škola, značio je ozdravljenje, ili, barem, prijelom u novom i drugačijem smislu: klasičnosti i francuskih upliva. Stvarno je Turin, već i po svom položaju bio uvijek otvoren tim sjevernim prodorima, tek je Guarino povukao arhitekturu Piemonta u svoje čisto rimsko visokobarokno kretanje.

De Logu 29 3oa — Kako Bottari, njegov monograf, piše. Juvarin je način nastao sretnim eklekticizmom oblika Berninijevih, Borrominijevih, i Fontaninih, no Borromini je ipak ostao za nj samo tangenta, dok mu je pravi učitelj C.Fontana. Sa svojih 28.g. bio je u Rimu (kamo je stigao nakon prvih svojih radova u Messini) već član akademije Sv.Luke, kad ga je Vittorio Amadeo II g.1714. pozvao u Turin, gdje je ostao do 1735, s manjim i većim prekidima i stvorio 25 djela, počevši od S.Maria del Carmine. No mi ćemo ga moći sagledati u biti i na samih nekoliko remekdjela.

Gurlitt 2o8 2o9 — Njegovo glavno djelo, u kojem se klasičan duh starine tako sretno veže sa moćnim Michelangelovim izrazom, je S u p e r g a kod Turina (1717-1731), velika crkva jednog samostana. Sam prostor oblikovan je kao Brinckm. 125 126 — oktogon, s visokim tamburom i kupolom, tako da je ta arhitektura sva sračunata na visinu. Razvoj u širinu manjka, makar je mogao lako biti proveden na fronti samostana. U dubinu uzvija se prostor samo prema glavnom oltaru, ali sasvim nedovoljno. Izvana je situacija donekle uravnotežena manjim krilima, na kojima se dižu relativno mali, ali lijepi zvonici. Pa ipak, kupola priDe Logu 3oa 29b — tište sve oko sebe, i uzalud je arhitekt pokušao da je "udalji" velikim klasičnim trijemom sprijeda. U točnom en-face-u tornjevi možda lakše mogu izdržati pritisak kupole, ali iz svake druge točke gledišta, ona ostaje skoro jedini elemenat gradnje.

Što ta arhitektura znači u svom eklekticizmu, u hladnoj odmjerenosti utiska i kompozicije? Ona znači oštru reakciju mističnoj i ekspresivnoj arhitekturi GuaBrinckm. 137 — rinija, prosvjetiteljstvo naprama protureformaciji. Nova svijest oblikuje se tako i u arhitektonskim formama.

De Logu 3ob — U profanoj arhitekturi isto: p a l . M a d a m a (1718) ima jasnu strukturu klasične aristokratske palače 31a — 18.v., a veliko stubište pobudilo je Miliziu da se zapi-

ta: gdje je palača za to stubište? Palača je, naime, ostala nedovršena - A istu francusku orijentaciju ima i
31b lovački dvorac S t u p i n i g i, 1729, sa tlorisom
c na "Križ sv.Andrije" i ovalom u centru. Uslijed te kompozicije nastaje u kretanju uvijek nova situacija, obrisi linija i odnosi masa mijenjaju se u dinamici pokrenute koncepcije.

Niz ostalih njegovih djela (dvorac Rivoli, rad na kralj. palači i hram u Lizabonu, Kralj.dvor u Madridu) produžuje se radom mnogih učenika: Sacchetti, Tavigliano, Borra, Birago, Martinez, Castelli i dr. Medju svima ističe se B e n e d e t t o A l f i e r i
Brinckm. (17oo-1767), znamenit osobito zbog crkve S. G i o v.
69 B a t t i s t a u Carignanu (1756). No ona sa svojim
De Logu originalnim tlorisom zapravo nalazi u tragu prostornih
32a kombinacija Guarinija. To je polukrug pretvoren u zavinuti oblik sa svodom izmedju velikih stubova stražnjeg zida i malog kruga pilastera kod ulaza. U dnu se apsida sastoji od polukruga, stupova i stubova,iza kojih se otvara hodnik. Dakle, jedna stereometrijska apstrakcija, proizvoljna i složena, kojoj je žrtvovana jasna tektonika i funkcija gradjevine.

VIII. ARHITEKTURA U LOMBARDIJI,GENOVI I U EMILIJI

LOMBARDIJA

Teško da ima pokrajina, koja je u svojoj povije-
Lombärdia sti dala više graditelja; sada, u baroku, dala je čitave
I.sl.8o dinastije Fontana, Silla, Maderna i Borrominija.

Manirizam označuju L.Binago i Fabio Mangone (na osnovi utjecaja Alessijai Tibaldija).Prvi pravi arhitekt seicenta je

FR. MARIA RICHINI (1583-1658)

graditelj teškog nekog klasicizma, koji u svoj ljepoti
De Logu i dostojanstvu dolazi do izražaja u dvorištu B r e -
34a,b r e. Dva kata loža s dvostrukim stupovima pružaju jed-
Gurlitt nostavan, ali prekrasan ritam, koji se ne zaboravlja.
16o Taj ritam naglašen je još relativno malom visinom, a velikom širinom strana. Nikakav ukras, osim balustrade, ne opterećuje taj utisak, čak iznad arhitrava nema nikakvog dodatka. Ova čista, južnjačka klasika oduševila je bila samog Burckhardta.

I zatim, palače: Durini 16o3., Annoni 1631., zgrada Drž.arhiva, sve teške i klasične zgrade ranog baroka.
Lomb. Kasnije, nakon G. R u s n a t t i j a, imamo u sette-
116 centu A. M a r i a R u g g i e r i j a sa tipičnim palačama C u s s a n i i L i t t a.

Lomb. Već pripada klasicizmu autor m i l a n s k e
6 S c a l e, G i u s e p p e P i e r m a r i n i, arhi-

tekt, koji na bazi Vignole i Palladija stvara neku tešku i monotonu arhitekturu, iz koje je nestao svaki dah života.

Bilo bi preopširno, čak samo spomenuti barokne
gradnje po ostalim gradovima Lombardije: u B e r g a m u
De Logu braću Alessandri, u B r e s c i G.B. L a n t a n a
II.36a (1681-1727), koji je digao lijepu baroknu katedralu,
možda odviše akademiziranu u strogom pročelju, sa kolum-
nama i pilastrima, kojih vertikale tvore neko silovito
strujanje prema gore. Drugi, glasoviti arhitekt Brescie
je S t e f a n o C a r r a, autor p a l. M a r t i-
Lomb.II n e n g o - V i l l a g a n a. U Cremoni p a l. S t a n-
138/35 g a od G i u l i a S t a n g a je bizaran primjer
palače iz settecenta.

GENOVA

ima u arhitekturi ovog doba, kao i u slikarstvu, osobito značenje, koje daleko nadilazi dosadašnja razdoblja. Ne, naravno, A l e s s i a i R o c c a L u r a g o, te velike arhitekte visoke i kasne renesanse. Ritam izgradnje grada u 17.vijeku još se pojačava, u času kad je Genova postala jedan od najvećih bankarskih središta Evrope. Osnovni pravac je klasično manirističk, oblici su laki i pokrenuti, vijenci su elegantni i, uopće, arhitektura Genove nije opterećena dekorom. Vanjska fasada je često u boji, sa bijelo istaknutim nervaturama.

Veliki majstor te arhitekture je

BARTOLOMEO BIANCO (1604-1651?).

koji je stvorio kip patricijske palače genoveškog baroka, za kojeg je O.Grosso pisao da je "bogat prospektivnim efektima, lakim pokretima konstruktivnih masa."

Porijeklom je iz Coma, ali je proizašao iz firen-
tinske škole B.Buontalentia. Oko 1620.radio je u Nje-
mačkoj i u Pragu, a u Genovi cio niz palača, kao pal.
B a l b i- S e n a r e g a, C a s a r e t t o, C a t t a-
n e o d e l l a V o l t a. No dva djela ostaju proto-
Gurlitt tipna i najljepša u toj vrsti. To je p a l. B a l b i-
109 D u r a z z o (Pallavicini), koja u pročelju i u dvo-
rištu dalje razvija klasični tip Doria-Tursi: katovi
odijeljeni čistim plitkim pojasom, prozori bez ukrasa na
glatkom zidu (s "Oberlichtom"), ali vijenac je maksi-
malno ukrašen i isturen; situacija točno proračunata za
uske ulice. Sa strane opet dvije lože. Isto su tako ukra-
šene konzole balkona, dok portal nije više prijašnji -
111 unutrašnjost tipično genoveška: iz vestibula vode stepe-
110 nice (na kojima počivaju kolumne) a široki i mirni kor-
tile.

U n i v e r z i t e t rastvara još šire i razno-
De Logu likije ove unutrašnje prospekte: iz vestibula vode stube
37a u kortile, koji je okružen trijemom dvostrukih stupova

Gurlitt (na način M.Lunghi u pal.Borghese u Rimu), u oba kata.
114 Iznad njega čista linija balustrade. Iz njega vode stu-
113 be u stražnje terase sa pokrenutim prospektima, koji se otvaraju kroz široke otvore loggia.

Možemo samo spomenuti ostale arhitekte genoveškog baroka: G.A.Falcone, Grigo, Filippo Parodi (autor essedre za svečeve relikvije u Padovi 1689) A. R i c c a (autor Univerziteta u Turinu), Gregorio Petondi, Andrea Tagliafichi.

EMILIJA

dala je u kasnom manirizmu cinquecenta imena kao A. Morandi, B.Triachini, Pellegrini, Tibaldi, Tremello i Formigine.

U 17.vijeku Emilija razvija ove forme dalje bez
De Logu ikakvih pretjerivanja. A. L e v a n t i, G.G. M o n t i,
II 4ob B a r t. P r o v a g l i a. Pal.Davia - Bargelini od ovog posljednjeg pokazat će nam strogost i jednostav-
4oc nost ovog emilijanskog baroka - G.B. B e r g o n z o - n i je izgradio centralnu crkvu milanskog tipa S. Maria della Vita (169o). Ali najznačajniji arhitekt baroka u Emiliji je

CARLO FRANCESCO DOTTI,

ustvari umjetnik 18.vijeka, ali koji ipak čuva trijeznost i konstruktivnost čak u najsloženijim prospektima.
41o Od njega treba istaći najznačajnije njegovo djelo: S. M a r i a d i S. L u c a (1723-1757), koja se diže na brijegu iznad Bologne sa svojim složenim masama. Usred njih dominira okruglo središnje tijelo sa kupolom, i sve daje ipak neki eklektični dojam bez jasne fizionomije stila i bez odredjenog izraza.

Drugi veliki arhitekt bolognskog settecenta je
4oa A l f o n s o T o r r e g i a n i (+1764), autor T r i b u n a u S.Petronio i ostalih detalja te katedrale; u njima dolazi do izraza mnogo lakša i rokoko-arhitektura gracilna i pokrenuta.

No kao da su maštovite rezerve bologneskih arhitekata našle oduška na drugoj strani u teatarskoj inscenaciji, koja je arhitekturu transformirala u apsolut-
45 nu iluziju, san i suštu fantaziju. To su prospektisti Bigari, Aldovrandini, Orlandi, Fontanesi, Bradcioli i, osobito, familija B i b i e n a. No oni sa tom svojom iluzionističkom scenografijom ne spadaju u ovo poglavlje.

IX. ARHITEKTURA U VENECIJI

Nema ni u ovom stoljeću nekih odudaranja od cjeline ambienta, čak i težina baroka kao da se prilagodila vodama i kićenoj gotici, kao što se bila prilagodila i

renesansa Samsovina. Ima jedno jedino čudo u kasnom cinquecentu: klasicizam Palladija. Teško je shvatiti kako je ta kontradikcija mogla biti prihvaćena, ta stroga i hladna akcedemija ovog Vicentinca.

Gurlitt No u svakom slučaju Vincenzo Scamozzi
122 (1552-16 6) proizlazi upravo iz njih: iz Sansovina i Palladija, a možda ga je upravo tradicija ovog posljednjeg očuvala od baroknih kaprisa i bizarnosti. Scamozzi je, ovdje, arhitekt prelaznog razdoblja, onog produženog cinquecenta, koji je u Veneciji bio zauzeo tako lijepe forme. Pa i ovaj neocinquecentist, koji je obuhvatio i 2 decenija 17.v., nastoji u svom traktatu
12o "Idea dell'Architettura universale" (1615) izmisliti novi, šesti red, to je jedna neuspjela kombinacija, ali za nas je značajna zato, što nam ilustrira akademski karakter i tradicionalno teoretsko porijeklo njegove arhitekture. Vidi se to strogo pridržavanje tradi-
122 cije i na Procuratie nuove, kao i na pal. Corner della Ca grande (prema Sansovinu), na pal. Contarini degli Scrigni i crkvi dei Tolentino (prema Palladiju).

No prijelom na barok označen je u Veneciji imenom i djelom jednog velikog arhitekta, koji je tako reći dovršio lice ovog grada. To je Scamozzijev učenik

BALDASSARE LONGHENA (1598-1682)

Cijelo stoljeće stoji u njegovu znaku. Kao pravi barokni arhitekt nije se oslonio na neoklasicizam Palladija, nego na onu divnu i prezrelu visoku renesansu Sansovina, koja je svojim bogatstvom oblika bila kao stvorena da se na nju ukopča dozrijevanje baroka.

Gurlitt U sakralnim gradnjama oslanja se na Sansovina već
126 u S.Toma i S.Giustina, te u glasovitoj crkvi S. Maria dei Scalzi (1646 za poč.). Strogi longitudinal-
126/7 ni jedinstveni prostor shvaćen je na Palladijev način, ali sa kompliciranim pregradama, koje stvaraju različite unutrašnje prospekte i vidike. S oltarima G. Pozza i nekad s freskama Tiepolovim, taj je prostor imao ljepotu klasičnog baroknog interieura, ali mnogo lakšeg od onog rimskog tipa.

I kat. u Chioggi (1633-1674) pripada
Gurlitt ovom tipu longitudinalnih crkava. Jedino u svom remek
125 djelu, S. Maria della Salute (163o-1656)
129/2 odvojio se i vratio bizantinskoj, odn. bramanteovskoj centralnoj gradnji.

Prostor je oktogon s dubokim kapelama na stranama i s produženom i proširenom velikom kapelom i teškom trabeacijom. Pa i izvana ima ovih akademskih elemenata, koji potječu od Palladija, osobito triumfalni luk na ulazu i pilastri na kapelama. No ti elementi prevladani su divnom silhuetom cjeline: velika kupola diže se na visokom tamburu, koji je sav rastvoren velikim prozorima.

Pokraj nje jedna druga manja kupola nad korom, ali u
istoj silhueti, iza nje dva laka zvonika, koji svojim
loggiama i kupolicama obogaćuju situaciju. Samo tijelo
dobija neobičnu i živu slikovitost apsidama kapelica,
a prijelaz prema njemu i funkciju oterećenja kupole tvori
najljepša invencija gradnje: velike volute sa statuama,
koje joj daju oznake nečeg morskog i prirodnog. Kao neka
Brinckm. školjka diže se crkva na Velikom kanalu, najljepši možda
169 momenat grada, blistava od patine, koja bojom sedefa još
pojačava dojam lakoće i vazdušaste fantazije.

To je naljepše djelo, koje je barok dao Veneciji,
opjevano od pjesnika i slikano bezbroj puta od slikara.
Boja i polet kupole i voluta čine da previdjamo klasicističke
detalje, od kojih je sagradjena i da zaboravljamo
nelijepu unutrašnjost.

Nije bila manja Longhenina aktivnost u profanom
graditeljstvu. Od njegovih palača (Giustinian-Lolin,
De Logu Widman-Foscari, Lezze, Battaglia, stubište samostana S.
48a Giorgio Maggiore) izabrat ćemo opet samo dva remek-djela,
dvije najljepše barokne palače Venecije: Rezzonico i
Pesaro.

P a l. R e z z o n i c o (poč.v.168o), kojemu je
49b drugi kat dovršio M a s s a r i 1745., slijedi stari
49d zakon Venecije: rastvoriti zidove. Kao što je to činila
150/4 i gotika i renesansa. čini to isto teški i majestetični
barok 17.vijeka. Zidno se platno otvara velikim prozorima
izmedju kolumna, horizontalni vijenci su jako naglašeni.
Opći utisak i mnogi detalji oslanjaju se na
Sansovina. Unutrašnjost, sa velikim stubištem i salonom,
ukrašena je freskama Crosata, Tiepola, Guardija, a sada
uspostavljena kao muzej settecenta.

49c P a l. P e s a r o (166o-c.168o) ima prizemlje
Gurlitt kvadrirano i dvoja vrata, izmedju kojih se nalazi niša
sa školjkom. Prekrasnn vijenac kao i svi detalji profi-
152/5 lirani su sigurnošću i maštom jednog velikog i invencioz
nog arhitekta. U katovima se jedna kolumna izmedju prozora
izmjenjuje sa dvostrukim, dok se u uglovima prozora
nalaze ukrasne figure, tako da fasada dobija izgled težak
i mnogo masivniji, nego li u bilo kojoj drugoj palači
Venecije. Gornji je vijenac s dekoriranim pojasom osobito
značajan za taj ezuberantni utisak.

Sa tom teškom slikovitosti možda je barok u profanoj
arhitekturi Italije dao svoje najljepša djela. U
Brinckm. to isto doba G i u s e p p e B e n o n i sagradio je
169 D o g a n a d e l m a r, rt, koji dijeli Canal Grande
150/6 od Canal della Giudecca (1677), nakon što je u natječaju
pobijedio samog Longhenu. No stvarni nastavljači njegovi
bi . su

GIUSEPPE SARDI (162o/3o-1699),

De Logu II kojeg ne treba zamijeniti s graditeljem rimske Magda-
5o lene. Njegovo pročelje crkve S. M a r i a d e l G i-

g l i o (1678-1683) sa dvostrukim kolumnama na pročelju u svojoj je teškoj širini i još težoj figuralnoj dekoraciji više odbija, nego li nam se nameće. Njene
Gurlitt je razmjere Sardi sretno ispravio u pročelju Longheni-
128 ne crkve S. M a r i a degli S c a l z i (1683-1689), zaista uravnoteženoj i monumentalnoj, usprkos svoj kićenosti Sansovinovog tipa. Previdjamo čak ružni dekor postamenta, kao i gornje ante, zbog divnog i širokog timpana.

Njegove su palače: Surian, Savorgnan, Foscarini kod Carmine, Manfrin.

ALESSANDRO TREMIGNON

De Logu poznat više po zlu, nego li po dobru, po teškom i ne-
II 51a ukusnom pročelju S. M o i s è 1668. Teško da je barok mogao stvoriti ružnije djelo od ove fasade pretrpane
137/5 dekorom svake vrste i tako voluminoznih, manirističkih forma.

S e t t e c e n t o teži, srećom, suprotnome: osloboditi se suvišnog baroknog balasta. Na njegovu početku nalazi se A n d r e a T i r a l l i (1660-1737), koji u tom smislu gradi pročelje S. V i t a l e, palladijevskog karaktera i pročelje crkve d e i T o l e n t i n i isto tako. Tu se neoklasicistička arhitektura nalazi u punoj suprotnosti s Venecijom rokokoa, lakoće, Guardijevih maska i Longhijevih lutkastih slika.

To je već prekid sa školom Longhene. On je ostvaren potpuno od arhitekta

GIORGIA MASSARI (1686-1766),

De Logu koji sam priznaje: "arhitekt, koji ne će da umre od gla-
54 di, mora se mučno prilagoditi da gleda i misli po normama i modelima klasičnim". To znači: u s r e d s t o l j e ć a r o k o k o a P a l l a d i j e v k l a s i c i z a m v l a d a u V e n e c i j i s u v e r e n o. Massarijevo pročelje crkve G e s u a t i je
55 teško i hladno u svom statičkom klasicizmu (Ostala djela: P i e t à u Veneciji, S. A n t o n i o u Udine, C h i e s a d e l l a P a c e u Brescia). Uz tu hladnu njegovu modulaciju kasnog baroka prikazat će nam se nje-
52 gova p a l. G r o s s i, čista i plemenita u svojoj jednostavnosti.

Gurlitt I G i o v. B a t. F a t t o r e t t o je već pri-
134 je digao sličnu fasadu S. M a r i a d e i G e s u i-
133 t i (1715), čiji interieur pripada D o m e n i c u d e R o s s i (1678-1742) na bazi tlorisa Vignolinog G e s ù. Prostor, inače, čist i plemenit usprkos mramornog ukrasa s intarzijama.

ANDREA COMINELLI naprotiv, u svom p a l. L a-
135 b i a (1720-1750) nastavlja tradiciju Longhene i stvara jednu od najljepših kasnih palača Venecije. Nalazeći

se na početku Canereggia, ova palača okreće Velikom kanalu svoju malu stranu i zatvara jedan od najslikovitijih predjela Venecije.

OSNOVNA TEORETSKA LITERATURA

J.Burckhardt, Cicerone, 1855.

A. von Zahn, Barock, Rococo und Zopf (U Lützow: Zeitschrift für bildende Kunst, 1873).

C.Gurlitt, Geschichte des Barockstils, des Rococo und des Klassizismus,1887.

A.Wölfflin, Renaissance und Barock, 1888.i 1907.

A.Schmarsow, Barock und Rokoko, 1897.

A.von Geymüller,Michelangelo als Architekt,1904.

A.Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom,1908.

Carl Horst, Barockprobleme,1912.

A.Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915.

W.Hausenstein, Vom Geist des Barock,1920.

H.Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz I.i II, 1920.

W.Weisbach, Der Manirismus, Zeitschrift für bildende Kunst,1919.

W.Weisbach, Der Barock als Kunst der Gegenreformation,1921.

A.E.Brinckmann, Plastik und Raum,1922.

H.Voss, Die Malerei des Barock in Rom.1925.

Pevsner,Manierismus und Gegenreformation,Repertorium XLVL,1925.

B.Croce, Der Begriff des Barock. Die Gegenreformation,1925.

W.Weisbach,Barock als Stilphänomen (Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte II.1924).

W.Friedländer, Entstehung des antiklassischen Stils (Repertorium, 46,1925).

Pevsner,Beiträge zur Stilgeschichte des Früh- und Hochbarock, Repertorium XLIX,1928).

M.Dvořak, Geschichte der italienischen Kunst 2.Bd.1928.

N.Pevsner - O.Grautoff, Barockmalerei in den romanischen Ländern (Handbuch der Kunstwissenschaft,1928).

W.Weisbach, Gegenreformation - Manierismus - Barock (Repertorium XLIX,1928.)

LITERATURA ZA SLIKOVNI MATERIJAL

SLIKARSTVO - Opća literatura

N.Pevsner-Grautoff: Barockmalerei in den romanischen Ländern (Hand.f.Kunst.)

Weisbach: Die Kunst des Barock (Propyläen Kunstgesch.)

Hermann Voss: Die Malerei des Barock in Rom (Propyläen Verlag, 1923).

G.Fiocco, Venezianische Malerei des 17.und 18.Jahrhunderts.

G.Lorenzetti: La Pittura italiana del Settecento.

V.Moschini: La pittura italiana del Settecento.

A.Venturi: Storia della pittura italiana, IX/7

Rolfs: Geschichte der Malerei Neapels.

A.Michel: Histoire de l'art,VI/1.

Mostra di pittori genovesi del seicento e dal settecento (ed. Luigi Alfieri-Milano).

Katalog Strossmayerove galerije (1937).

Leopold Zahn: Caravaggio (Albertus Verlag,1928).

M.Marangoni: Il Caravaggio (Firenze,1945).

Ludwig Schmidt: Caravaggio (Schrol Verlag,1942).

R.Longhi: Ultimi studi sul Caravaggio ("Proporzioni",Firenze, 1943).

Max von Boehn: Guido Reni (Künstler Monographien)

Kurt Steinbart: Johann Liss (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft,Berlin 1940).

G.Fiocco: Bernardo Strozzi.

R.Oldenbourg: Domenico Feti.

Nicola Ivanoff: Sebastiano Mazzoni.

Benno Geiger: Antonio Carneo.

Nicola Ivanoff: Francesco Maffei, Padova,1947.

H.Voss: G.M.Crespi.

Benno Geiger: Alessandro Magnasco.

R.Pallucchini: Profilo di F.Bencovich ("Rivista d'arte").

R.Pallucchini: Contributo al F. Bencovich ("Critica d'arte",I.)

R.Pallucchini: Biografia di F.B. (Atti del Reale istituto vaneto)

F.Wittgens: Un nuovo dipinto di Federico Bencovich ("Critica d'arte" III.)

M.Goering: Unbekannte Werke von Federico Bencovich ("Critica d'arte" II.)

Dr.Ivo Benković: F.Benković ("Novosti",12.januara 1930.)
Mašić: F.Benković ("Novosti" 29.januara 1930.)
G.Fiocco: G.B.Crosato.
M.Goering: Francesco Guardi (Schrol Verlag).
Ravà: G.B.Piazzetta.
R.Pallucchini: L'arte di G.B.Piazzetta.
Molmenti: G.B.Tiepolo.
Meissner: Tiepolo (Künstler Monographien)
Haggeman: G.B.Tiepolo.
Hetzer: Die Fresken Tiepolos in der Würzburger Residenz

KIPARSTVO

A.E.Brinckmann: Barockskulptur (Hand.f.Kunst.)
G.De Logu: La Scultura italiana del seicento e del settecento, I,II.)
Max von Boehn: L.Bernini (Künstler Monographien)

ARHITEKTURA

A.E.Brinckmann: Die Baukunst des 17.und 18.Jahrhunderts in den Romanischen Ländern (Hand.f.Kunst.)
G.De Logu: L'architettura italiana del seicento e del settecento, I,II.
C.Gurlitt: Geschichte des Barockstils in Italien,1887.
C.Ricci, Baukunst und dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien.

S A D R Ž A J

Strana

U V O D 3

Pojam baroka kao kulturno-historijskog razdoblja 3
Pojam baroka kao stila 4
Etimologija naziva 4
Traktati i suvremena teorija 5
Razvoj pojma 1o

A. Odredjenje stila 13

Sadržajno odredjenje manirizma 16

Prema Rieglu 16
Prema Vossu 17
Prema Weisbachu 19
Prema Dvořaku 23
Prema Pevsneru 26

Formalno odredjenje baroka kao stila 31

U arhitekturi 31
U slikarstvu 37
U kiparstvu 41

Sadržajno odredjenje baroka kao stila 43

Prema Pevsneru 43
Prema Weisbachu 45

B. Kulturno-historijska determinacija stila 54

Prema Weisbachu 54
Diskusija Weisbacha s Pevsnerom 63

UMJETNOST 17. i 18. VIJEKA U ITALIJI 75

S L I K A R S T V O 75

I. Slikarstvo ranog baroka 76

1. Michelangelo da Caravaggio 76
2. Caravaggiovi sljedbenici 1o6

Prvi Caravaggiov krug 1o7

Orazio Gentileschi, Bartolomeo Manfredi, Carlo Saraceni, Orazio Borgiani, Hendrik Terbrugghen, Lowis Finson

Drugi Caravaggiov krug 113

Artemisia Gentileschi, G.A.Spadarino, Gerard Honthorst, Dirk van Baburen, W.P. Crabeth, Valentin de Boulogne, Giovanni Serodine

3. Carracci i reforma monumentalnog slikarstva 117

Ludovico Carracci, Annibale Carracci, Francesco Albani, Domenichino, G.B.Sassoferrato, Guido Reni, Lionello Spada, Giacomo Cavedone, Carlo Bonomi, Bartolomeo Schedone

Strana

II. Slikarstvo visokog baroka 129

1.Slikarstvo Bologne 129

Giovanni Lanfranco,Francesco Guercino

2. Visoki barok u Rimu 133

Pietro da Cortona,Andrea Sacchi,Pier Francesco Mola

3.Lokalne škole visokog baroka 136

A.Toskanska škola 136

Jacopo Chimenti da Empoli,Lodovico Cigoli,Andrea Boscoli,Cristofano Allori,Giovanni da San Giovanni,Baldassare Franceschini,Francesco Furini, Carlo Dolci.

B.Napuljska škola 14o

G.B.Carracciolo,Massimo Stanzioni,Bernardo Cavallino

C.Milanska škola 144

G.B.Crespi-Cerano,G.C.Procaccini,P.Fr.Mazzucchelo-Morazzone,Daniele Crespi,Francesco del Cairo

D.Genoveška škola 146

Luca Cambiaso,Andrea Ansaldo,Gioacchino Assereto, Domenico Fiasela,G.A.de Ferrari,Orazio de Ferrari

E.Venecijanska škola 149

Maniristi: Jacoppo Negretti-Palma Giovane,A.Varotari-Padovanino Domenico Fetti, Jan Liss,Bernardo Strozzi,Ermanno Stroiffi,Sebastiano Mazzoni, Francesco Maffei,Pietre Vecchia,Gerolamo Farabosco,Giulio Carpioni,Francesco Ruschi,Antonio Carneo,G.B.Langetti,Karl Loth,Antonio Zanchi,Sebastiano Bombelli,Luca Carlevaris

III.Slikarstvo kasnog baroka i rokokoa 164

1.Napuljska škola 165

Matteo Preti,Luca Giordano,Sebastiano Conca, Giuseppe Bonito

2.Kasni barok u Rimu 168

G.Coli i Fr.Gherardi,Andrea Pozzo,G.B.Ga li-Baciccia,Carlo Mar tti,Benedetto Luti

3.Rokoko i klasicizam u Rimu 171

Fr.Trevisani,Michele Rocca,Antonio Amorosi,G.P. Paninni,Marco Benefial,Piere Subleyras,Pompeo Batoni,A.R.Mengs

4.Emilijanska škola 175

Carlo Cignani,M.A.Franceschini,G.M.Crespi

Strana

5. Genoveška škola 18o.

Benedetto Castiglione, G.B. Carbone, Castello Valerio, Alessandro Magnasco

6. Lombardijski slikari 18o

Giacomo Ceruti, Fr. Todeschini, G. Ghislandi-fra Galgario, Giuseppe Bazzani, Antonio Belestra, Giambettino Cignaroli

7. Venecijanska škola 182

Sebastiano Ricci. Marco Ricci, G.B. Piazzetta, Federico Benković, Jacopo Amigoni, G.A. Pellegrini, G.B. Tiepolo, G.D. Tiepolo, Fr. Fontebasso, G.B. Crosato, Nicola Grassi, G.B. Pitoni, Pietro Longhi, Alessandro Longhi, Rosalba Cariera, Giuseppe Zais, Fr. Zuccarelli, Antonio Diziani, Michele Marieschi, Luca Carlevaris, Antonio Canaletto, Bernardo Belotto, Francesco Guardi

K I P A R S T V O 218

I. G.L. Bernini 218
II. Alessandro Algardi 226
III. Francois Duquesnoy 227
IV. Algardijev krug 228
V. Berninijev krug 229
VI. Ferrattin krug 23o
VII. Stranci 231
VIII. Kraj settecenta u Rimu 232
Filippo della Valle, Pietro Bracci
IX. Barokno kiparstvo u Toscani 233
X. Barokno kiparstvo u Napulju i na Siciliji 234
XI. Barokno kiparstvo u Lombardiji 236
XII. Barokno kiparstvo u Genovi 237
XIII. Barokno kiparstvo u Bologni 237
XIV. Barokno kiparstvo u Veneciji 238

A R H I T E K T U R A

I. Ranobarokna arhitektura 241

Giacomo della Porta, Domenico Fontana, Carlo Maderno, G.B. Soria, Pietro da Cortona

II. Visokobarokna arhitektura obnovitelja 249

G. Lorenzo Bernini, Francesco Borromini

III. Eklektična arhitektura seicenta u Rimu 255

Girolamo Rainaldi, Carlo Rainaldi, Carlo Fontana

IV. Arhitektura settecenta u Rimu 258

Gabriele Valvassori, Alessandro Galilei, Ferdinando Fuga

V. Arhitektura srednje Italije izvan Rima 261

Strana

VI. Arhitektura na jugu Italije 262

Cosimo Fonzago, Luigi Vanvitelli, Giuseppe Zimbalo, G.B. Vaccarini

VII. Arhitektura u Piemontu 265

Guarino Guarini, Filippo Juvara

VIII. Arhitektura u Lombardiji, Genovi i Emiliji 268

Fr.M.Richini, Bartolomeo Bianco

IX. Arhitektura u Veneciji 27o

Baldassare Longhena, Alessandro Tremignon, Giorgio Massari

OSNOVNA TEORETSKA LITERATURA 275

LITERATURA ZA SLIKOVNI MATERIJAL 276

Umnažanje skripta je odobreno rješenjem
Komisije za udžbenike i skripta Sveučilišta u Zagrebu, pod br.36 od 9.3.1956.g.
Naklada: 5oo primjeraka

Izdanje i tisak: "Litografija" štamparsko izdavačko poduzeće
Zagreb, 1956. godine.
Za izdavača: Labud Kirić